N. 303.304 VOL. LI

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - EDITORE
BERGAMO

RAFFAELLO SANZIO

XXXI TAVOLE IN INTAGLIOTIPIA
CON BIOGRAFIA E CENNI STORICI
PER OGNI QUADRO
DI L. PELANDI

(IIIa EDIZIONE)

Questo piccolo gioiello d'arte grafica, contiene 31 tavole finissime ricavate dai migliori capolavori di Raffaello, incise in *photogravure*, stampate calcograficamente alla mano.

È corredato da una breve biografia condotta sugli ultimi studi, da notizie storiche riassunte con scrupolosa esattezza e da un elenco con tutte le opere raffaellesche divise per località, coll'indicazione degli anni nei quali sono state create.

Vol. in-12°, rilegato in pelle, legatura alla Veneziana stile Rinascimento, oro e scolpiture sui quadranti, taglio dorato, con busta di custodia, **L. 25,00.**

Inviare Cartolina-Vaglia all' *Istituto Italiano d'Arti Grafiche, Bergamo* o rivolgersi ai principali Librai.

EMPORIUM

RIVISTA MENSILE ILLUSTRATA
D'ARTE LETTERATURA
SCIENZE E VARIETÀ

VOLUME LI.

ISTITUTO ITALIANO
D'ARTI GRAFICHE
BERGAMO - EDITORE

INDICE DEL VOLUME LI

Vol. LI
N. 303-304

EMPORIUM

BERGAMO
Marzo-Aprile 1920

CONTIENE:

EMPORIUM - 1920

Si pubblica il primo d'ogni mese in fascicoli in-4 illustrati da circa 100 finissime incisioni e tavole separate :: ::

DIREZIONE e AMMINISTRAZIONE presso l'Istituto Italiano d'Arti Grafiche — BERGAMO

PREZZI D' ABBONAMENTO:

		ITALIA	UNIONE POSTALE
Spedizione in	Anno	L. **20.**—	Fr. **25.**—
sottofascia semplice	Semestre	» **12.** –	» **14.**—

Fascicoli separati L. **3.**— - Estero Fr. **3.25**

*Inviare Cartolina-Vaglia all'**Istituto Italiano d'Arti Grafiche, Editore, Bergamo** o rivolgersi ai principali Librai del Regno o presso i seguenti nostri Uffici:*
Torino, Via Mercanti 11. Telefono 28-60 — **Milano,** Via S. Paolo 22.
Bologna, Via Galliera 60 — **Roma,** Via della Mercede 42 — **Napoli,** Largo Montoliveto 7-8

AI SIGNORI COLLABORATORI:

Gli ESTRATTI costano L. 1.50 per copia fino a 16 pagine e per un minimo di 50 copie. — Aumento proporzionale per pagine in più. — L'ordinazione deve essere comunicata prima della tiratura della Rivista.

In seguito al rincaro incessante ed enorme di ogni materia prima e della mano d'opera, l'Istituto Italiano d'Arti Grafiche è costretto ad aumentare nuovamente, col gennaio 1920, il prezzo di vendita delle proprie edizioni librarie. In luogo del 50 % l'aumento viene ora portato al 75 %.

Pur risolvendosi in non lieve disavanzo per la nostra Amministrazione, per favorire gli abbonati dell'*Emporium*, anche per l'annata 1920, resta inalterato il prezzo d'abbonamento annuale in L. 20, e L. 12 semestrale. La vendita a numero di ogni fascicolo costerà però dal gennaio c. a. L. 3.00.

RAFFAELLO SANZIO: AUTORITRATTO.

FIRENZE, GALLERIA DEGLI UFFIZI.

(Fot. Alinari).

EMPORIUM

VOL. LI. MARZO-APRILE 1920 N. 303-304

PER IL IV CENTENARIO DELLA MORTE DI RAFFAELLO.

ANNO scorso si celebrò il centenario della morte di Leonardo; quest'anno, di Raffaello; l'anno venturo, di Dante. Si crede dai semplicisti che tali celebrazioni conducano soltanto a discorsi retorici; a torto, perchè esse offrono al pubblico l'occasione di accostarsi ai Grandi del passato. I discorsi retorici rappresentano lo scotto sociale della migliorata cultura: ed è questa che importa, padrone ciascuno di pagare ciò che crede conveniente alla sua vanità giornaliera.

Perchè tuttavia il pubblico si orienti nel comprendere colui che si celebra, è necessario rilevarne l'attualità. L'attualità di Raffaello? Può sembrare un assurdo a chi si guardi attorno e vegga dovunque impressionismo, post-impressionismo, futurismo e via dicendo. Già, i risultati della pittura moderna non hanno rapporto di sorta con le opere dipinte da Raffaello. L'assurdo consisterebbe nell'adottare i criterii di Raffaello per giudicare dei prodotti dell'arte a noi contemporanea. Ma l'arte contemporanea si va facendo tuttavia; ad essa ciascuno di noi contribuisce col suo gusto e con i suoi desiderii; essa non consiste quindi soltanto nell'impressionismo, nel post-impressionismo, nel futurismo. Parimenti, la coscienza dell'arte contemporanea non è chiarita soltanto dalle opere compiute, ma anche dalle tendenze che si manifestano nel mondo dell'arte.

Appunto, ci sono tendenze attuali che possono essere favorite dalla conoscenza di Raffaello. Sino dal 1913 Jacques-Emile Blanche notava: Les néo-impressionistes vont réclamer David: ne riez pas! Ils défendront David *stylisateur*. Attendons ces jeunes réformateurs à ce qu'ils appellent *le tableau*, la *composition*, la *logique* et caetera et caetera.... David et Poussin! ». David e Poussin: quanto più vicini all'ideale di Raffaello che non Velazquez o il Greco o magari i pupazzi dei negri, adorati dagli artisti che jeri erano all'avanguardia! E non si tratta di un fenomeno isolato. Da Parigi, ove si eleva e si riafferma il culto per Ingres, il massimo assimilatore di elementi raffaelleschi che conti il secolo XIX, la tendenza si propaga in Italia. Leggete la « Pittura metafisica » del Carrà, e ve ne accorgerete. E' tendenza ancora inorganica, senza piena coerenza, senza alcun frutto ancora; ma i frutti verranno.

In tale momento della nostra vita artistica è opportuno intendere Raffaello. Dato l'influsso continuo che Parigi esercita sull'arte nostra, si affaccia il pericolo che i nostri artisti si esaltino anch'essi per Ingres, solo perchè francese, e giungano ad assimilare elementi di Raffaello di seconda mano a traverso l'imitatore francese: danno questo che troppe volte si è dovuto lamentare perchè sia più oltre sopportabile. Nè basta: se si deve ritornare a Raffaello, occorre evitare che il ritorno sia d'imitazione, come fu quello di David e di Ingres. Raffaello ha posseduto qualità artistiche che oggi nessuno possiede più, ma anche ha commesso errori che molti fra i nostri artisti commettono ogni giorno. Non adorare dunque il dio, ma intendere l'artista significa discernere le scorie e racchiudere in noi soltanto ciò che di fecondo e di eterno è stato nella sua fantasia.

D'altronde nel campo generale della vita dello spirito si nota, non ancora spiegata eppure innegabile, una tendenza di cui il « ritorno a Raffaello » non è se non un singolo aspetto. E' stato già osservato dal Croce che il romanticismo signoreggia tuttora, anche se rinnegato, la nostra fantasia come la nostra intelligenza. Onde avviene che il desiderio di liberarci dagli ultimi disorganici risultati del romanticismo può essere potentemente rafforzato dalla conoscenza delle manifestazioni classiche dell'arte e del pensiero, in quanto esse rappresentano il trionfo dell'oggettività acuta e serena sugl'impulsi passionali del soggettivismo. E qui ci conforta la parola del Goethe all'Eckermann: « Voglio confidarLe una cosa. Soggettive ci si rivelano tutte le età che sono sul punto di retrocedere e di decomporsi; mentre tutte le età di progresso mostrano tendenze oggettive. L'epoca nostra è un'epoca di ritorno: perciò è soggettiva: non solo nella poesia, ma anche nella pittura e in molti altri campi. Ma quella è una tendenza sana, che va dall'interno all'esterno: come Lei può vedere in tutte le grandi età, nelle età del progresso: che tutte furono oggettive ».

Ebbene, l'attualità di Raffaello consiste proprio in questo, che la sua breve e multiforme attività spirituale fu una graduale conquista di oggettività, e che appunto quando egli credette la conquista compiuta e non più sentì la necessità di perfezionarla, allora la sua produzione decadde.

IL SOGNO DEL CAVALIERE — LONDRA, GALLERIA NAZIONALE.

* * *

Sebbene assai poche siano le notizie sul carattere di Raffaello, pure esse bastano a individuarlo, specie in contrasto con il carattere di Michelangelo.

Chiuso questi, concentrato in sè stesso, sdegnoso del vivere sociale, fanatico della propria arte, esclusivista convinto di tutto ciò che non era prodotto dalla sua mente, pensatore e uomo d'azione che sembra racchiudere in sè il danno e la vergogna che tutta Italia soffriva,

padrone della sua arte che piega e quasi violenta per esprimere l' inesprimibile, per sospingerla verso limiti estranei di verità morali.

Facile invece era Raffaello, amico alle donne e al vivere sociale, naturalmente buono, proclive a soccorrere i minori di lui, capace di affezionarsi i discepoli, sì che elevò la sua bottega al rango di scuola d'apostoli, punto geloso della propria individualità, pronto ad assimilare nuovi elementi d'arte svariati e anche opposti, adatto alla vita di corte e distratto da tutto sforzo di tradurre in vita, di rendere personale ed attuale, la dottrina dell'antichità. E però Raffaello, che elevò al grado di arte quella concezione di vita, fu il massimo rappresentante dell' umanesimo.

Visse poco — trentasette anni —; e la sua vita fu tutta un sogno giovanile, un graduale ascendere a tutti gli onori, senza ritorni, senza notevoli contrasti, senza passioni. L'arte, gli amori e la vita di corte gli assorbirono l'esistenza e gli offrirono ugualmente un facile trionfo. Così

LA MADONNA DEL CONNESTABILE   PIETROGRADO, EREMITAGGIO.

quello che minava la vita artificiosa in cui si cullava, indifferente a tutti i problemi mentali che esorbitavano dall'arte sua: l'estremo sforzo intellettuale ch'egli compì fu la ricerca archeologica di Roma antica.....

Dalla corte di Urbino alla corte di Roma Raffaello passò con la disinvoltura del principe, e, poichè aveva natura di perfetto cortigiano e tutti erano a lui cortesi amici fautori, credette che il mondo fosse la cortesia fatta di elegante benevolenza. Una religione sola valeva nel suo mondo, quella della perfezione umana come eleganza sociale; e c'era un culto solo, quello dell'antichità. Infatti l'umanesimo era un estremo che alla morte, Roma attonita ebbe la sensazione della perfezione concorde dell'artista e dell'uomo, e quella sensazione tradusse attribuendo a Raffaello natura divina.

Accade nell'arte che quanto più una personalità incarna gl' ideali del tempo suo tanto meno parla all'eternità. Raffaello, esaltato quasi ininterrottamente a traverso quattro secoli per dovere di buona educazione, ha esercitato sui posteri un'azione alquanto più limitata di quel che la fama farebbe supporre, perchè appunto l'atmosfera ch'egli respirò era rarefatta, sì da lasciar vivere una spensierata e raffinata cultura, ma non la vita eterna dell'uomo, quella dei

L'INCORONAZIONE DELLA VERGINE ROMA, VATICANO.

(Fot. Anderson).

PARTICOLARE DELL' INCORONAZIONE — ROMA, VATICANO.
(Fot. I. I. d'Arti Grafiche).

grandi dolori e delle tormentose conquiste. Bastarono infatti la Riforma e il sacco di Roma a spazzar via, come fragile fuscello, la vita umanistica di corte; ma non spazzarono l'arte di Raffaello in quanto essa purificò l'indifferenza morale del tempo suo nella contemplazione di un ideale di forma, e vi compì una conquista eterna dello spirito umano.

LA MADONNA ANSIDEI — LONDRA, GALLERIA NAZIONALE.

I facili trionfi della sua vita non tolgono a Raffaello il carattere di *neofita*. Figlio di un pittore rozzo e provinciale sino alle midolla, di cui rimase orfano a undici anni, egli nacque

RAFFAELLO: LA MADONNA DEL GRANDUCA.

FIRENZE, GALLERIA PITTI.

N. 303-304

nel 1483 a Urbino, che per il magnanimo capriccio di Federico da Montefeltro era stata di

LA MADONNA DEL CARDELLINO — FIRENZE, GALLERIA DEGLI UFFIZI.

punto in bianco trasformata in un grande centro d'arte con l'opera di Piero della Francesca, di Luciano e Francesco Laurana e d'altri molti, ma che nell'ultimo decennio del Quattrocento aveva già perduto gran parte della sua vita artistica. E però, costretto a emigrare diciassettenne e a cercare lavoro a Città di Castello e a Perugia, Raffaello non si trovò in mezzo a una rigogliosa vita d'arte prima del 1504, anno del suo arrivo a Firenze. Onde avvenne che,

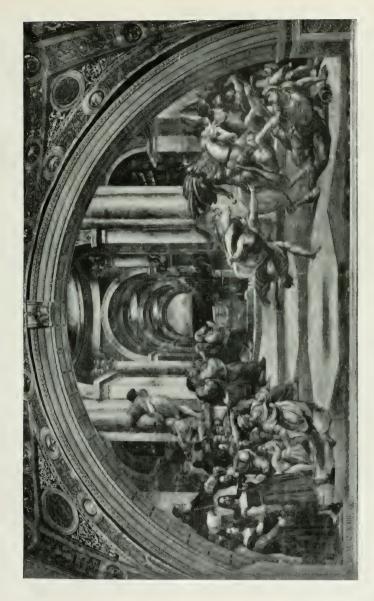
malgrado la sua meravigliosa natura e malgrado le prime impressioni, ricevute nel Palazzo Ducale della sua città nativa, di un'arte perfetta sebbene ormai invecchiata, Raffaello sentì di essere un provinciale a Firenze, e di dovere raffinare la propria educazione per raggiungere il grado di perfezione richiesto dalla grande tradizione della capitale. E' questa d'altronde una condizione assai favorevole all'arte, in quanto permette al neofita di conservare le qualità di raccoglimento e di sincerità assai rare nei grandi centri, e gl'impone di faticare nel nuovo tirocinio e di concentrarvisi tanto da escludere le troppo facili abilità. Particolarmente fortunata fu poi la condizione di Raffaello, che ebbe modo in Firenze di liberarsi dalle limitate cognizioni disegnatorie e dalle facili seduzioni sentimentali dei suoi primi maestri, Timoteo della Vite e Pietro Perugino, e nello stesso tempo di evitare gli eccessivi intellettualismi che la grande tradizione fiorentina della ragion dell'arte, dell'arte come « conoscenza », arrecava a chi esclusivamente da essa traeva i proprii principii.

Insomma, la sua natura di bel giovane facile e disinvolto, il suo ambiente di raffinata cultura e d'indifferenza morale, la sua particolare condizione di neofita della grande arte fiorentina, la quale stava per dominare l'Europa, tutto concorse a fare apparire l'arte di Raffaello come il fiore più spontaneo, più ingenuo, più puro, e quindi più bello, dell'età sua.

* * *

Non conosciamo opere di Raffaello anteriori all'anno 1500; nel 1504 egli già riceveva a Firenze la visione dell'arte nuova. Tutte le opere dipinte tra il 1500 e il 1504 presentano qualità ingenue e sensitive che le fanno amare; ma forse due sole fra tutte possono essere considerate come opere perfette e insuperabili: il « Sogno del Cavaliere » della galleria nazionale di Londra e la « Madonna del Connestabile » del Romitaggio di Pietrogrado. Ambedue sono di piccolissime dimensioni, e non a caso: il giovane Urbinate aveva allora bisogno di restringere, di raccogliere la propria fantasia entro breve orizzonte, per manifestare appieno senza manchevolezze la sua capacità.

LA TEOLOGIA — ROMA, VATICANO. (Fot. Anderson).

Il soggetto letterario del « Sogno del Cavaliere » è quello di Ercole al bivio tra il vizio

ELIODORO SCACCIATO DAL TEMPIO — ROMA, VATICANO.

e la virtù. Ma il contenuto pittorico è affatto diverso: per terra dorme compostamente un fanciullo armato, delicato d'aspetto, cui vegliano due donzelle diritte. La « Virtù » reca la spada e il libro, simboli dei doveri guerreschi ed eruditi; il « Vizio », i fiori che rallegrano la vita: ma i simboli restano simboli, estranei alla fantasia dell'artista. Non si contendono le due donzelle i favori del fanciullo, non contrastano fra loro, sono piuttosto due amiche intente a vegliare perchè i sogni di lui si svolgano rosei. Non v'è lotta, ma in un momento di calma e di serenità sorge un tacito idillio, ove ciascuna immagine assume a suo agio atteggiamenti e forme che parlino di gentilezza e di grazia. Perciò le fanciulle si presentano in posizione quasi simmetrica ai lati dell'albero centrale che ha le sue radici visive nella massa distesa del cavaliere. La composizione cioè è stata immaginata secondo un criterio architettonico, in quanto ogni immagine assume una propria funzione costruttiva nello spazio dipinto, a seconda degl' insegnamenti impartiti da Piero della Francesca tanto al padre quanto al maestro umbro di Raffaello. Ma questi adopera il motivo architettonico quasi per gioco: quel che gl' importa è l'idillio, la grazia dell'idillio! Rileva sì le immagini, ma per meglio seguirne l'eleganza; e sfonda prospetticamente il paese, analizzando montagnole corsi d'acqua castelletti, per suggerire con la luce d'aurora la grazia mattutina. Il riposo dei sensi, le grazie della fanciullezza, la luce dell'alba: questo quadro è bene un sogno, il sogno di un fanciullo prodigio prima che si desti alla giornata dell'arte.

Più semplice, perchè già più sintetica, è la Madonna del Connestabile: la figura domina maggiormente lo spazio, il paesaggio si sottrae lontano, timido, con poche sfumature invernali. Il pittore è intento a rendere amabile la sua Madonnina, non senza infonderle una cert'aria di malinconia che non arriva sotto la pelle, così come poco vi giunge la costruzione del corpo; egli si preoccupa di render morbido quel Dio vero fanciullo, che gioca alla commedia leggendo il libro sacro e recandosi compunto la mano al petto. Insomma c'è un programma teologico nell'atteggiamento delle due immagini, e c'è una intenzione illustrativa nella tristezza della Madre da cui si espande sul paesaggio invernale: ma si tratta pur sempre di programma e d'intenzione; il sentimento dell'artista avvolge di grazia infantile tutto ciò che tocca, e la sua fantasia trova la perfetta espressione nell'ingenuo abbandono a quel suo breve orizzonte di sogno infantile.

Ma se il compito esorbita da quel breve orizzonte, se Raffaello è chiamato a comporre grandiose pale d'altare, per esempio l' « Incoronazione » della Pinacoteca Vaticana, allora egli non può ridurre il soggetto complesso e grande alla sua piccola immaginazione, nè può forzare questa a comprendere vaste visioni. E però nell' « Incoronazione » viene a mancare l'unità della composizione, il rapporto tra le varie figure, la ragion d'essere di ognuna. Tale slegatura compositiva è capace di effetti artistici quando serve alla giustaposizione di zone di colore, nei musaici per esempio, ma non quando è accompagnata, come nell'opera di Raffaello, con elementi prospettici nella disposizione degli apostoli del sarcofago degli angeli, perchè in questo caso sono avvicinati due criterii che a vicenda ripugnano; e ogni coerenza vien meno. Nè la superficialità costruttiva delle immagini, che sfugge all'osservazione nelle piccole proporzioni, è sopportabile quando le figure sono grandi; nè la chiarità festosa dei colori attrae per sè, quando al disorganico insieme manchi una base di accordo; nè infine le graziette degli angeli e dei giovanissimi apostoli riescono a salvare l'insieme, chè anzi stridono come un aggregato superfluo.

Di che si trova piena conferma nella predella del medesimo quadro, dove, determinato lo spazio con prospettiva architettonica, Raffaello dispose le sue figurette concentrando in esse tutta la sua sensibilità, si baloccò con loro con grazia amabile e disinvolta, le presentò con raffinata e spontanea eleganza, e però raggiunse subito una tutta sua perfezione.

* * *

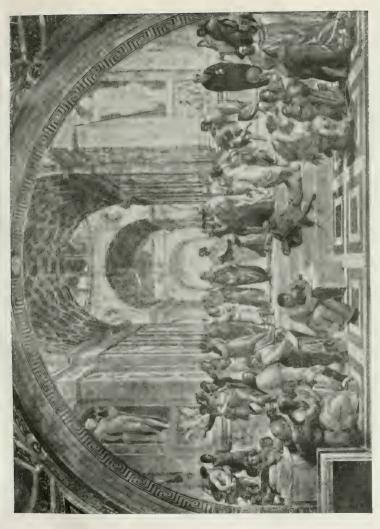
Nel 1504 a Firenze Raffaello ebbe la rivelazione dell'arte d'avanguardia: Leonardo, Fra Bartolomeo, Michelangelo. Accolse motivi da tutti. Ma si avvicinò all'arte loro successivamente a gradi: da prima a Leonardo, il più anziano e il più autorevole agli occhi del neofita, a Fra Bartolomeo poi, il più facile e il più affine al temperamento di Raffaello, e infine a Michelangelo, il rivoluzionario irresistibile agli occhi di tutto il Cinquecento, e che pure incuteva timore dall'alto della sua sdegnosa personalità.

Il primo effetto della conoscenza di Leonardo si ritrova nella « Madonna del Granduca », conservata nella galleria Pitti a Firenze.

La visione pittorica non può attuarsi senza uno stretto rapporto fra immagine e fondo: il rapporto può essere irreale, ma non può mancare. Quando un pittore del Trecento figurava la sua Madonna su fondo d'oro, egli faceva brillare i colori della tempera con la medesima intensità con cui brillava l'oro, ed era quindi perfettamente coerente: egli otteneva una sintesi visiva. Ma poichè non esiste nella realtà, il fondo d'oro fu abolito nel Quattrocento, e fu sostituito da un colore unito (a

RAFFAELLO : LA DONNA VELATA.

FIRENZE, GALLERIA PITTI.

N. 303-304

LA SCUOLA D'ATENE — ROMA, VATICANO.

guisa di parete) o dall'aperta campagna. Si fece così un passo avanti nella conquista della realtà, ma anche si produsse una crisi: il pittore si occupò spesso dell'immagine per sè e del fondo per sè, e non vide l'insieme; ciò che costituì un regresso artistico di fronte al Trecento. Ritornate ora sulla « Madonna del Connestabile »: fra l'immagine e il fondo esiste un rapporto sentimentale, ma non un rapporto visivo. Perchè esistesse, occorreva che la Madonna fosse « di tono » sul fondo, vale a dire che avesse i colori graduati più scuro dei corrispondenti colori del fondo. Nè Raffaello nè alcun altro al suo tempo era capace di tanto; ma già Leonardo aveva inteso tale necessità, teoricamente e praticamente, e l'aveva risolta semplificandola, riportandola entro i limiti del chiaro su scuro.

E poichè Raffaello se ne accorse, la « Madonna del Granduca » rappresenta assai bene la prima delle due grandi conquiste obbiettive compiute da lui. Il fondo è scuro, e l'immagine ne sorge naturalmente svolgentesi dalle mezze tinte ai massimi chiari. L'occhio si riposa sul fondo dopo la visione dell'immagine chiara, come in una pausa dopo un accento. E alla sintesi del chiaro e dello scuro corrisponde il minore particolarismo del segno che si ammorbisce e si sperde in un continuo ondeggiare di piani. Rimane qua e là qualche scoria nel colore ancor duro, inteso come materia fissa anzi che come graduazione continua, ma sfugge nella veduta d'insieme che è di fantasma incorporeo.

Alla nuova visione Raffaello infonde la sua grazia, ma con effetto ben differente da quello ottenuto nella « Madonna del Connestabile ». Non più il motivo sentimentale della bella fanciulla triste perchè pensosa dell' avvenire! La grazia si manifesta nella delicatezza stessa dei piani leggermente ondulati, si purifica lasciando dietro di sè gli elementi sentimentali, è intima alla visione e non aggiunta, si raffredda perchè si obbiettiva, non è insomma più grazia, ma è *proporzione*. L'artista umbro è divenuto l'artista fiorentino.

Raffaello non misurò tuttavia l'importanza della conquista fatta, chè anzi ritornò più volte ai motivi sentimentali e ai fondi di paese, dove svaniva la fusione con l'immagine; com'era naturale, date le tendenze sentimentali insite nell'animo di lui e confermate dall'educazione del Perugino. D'altronde la necessità del rapporto visivo fra immagine e fondo non era sentita da tutti i Fiorentini, nemmeno da Michelangelo quando dipinse il tondo degli Uffizi. In ogni modo la sostituzione della visione sintetica alla particolaristica, della proporzione alla grazia, fu definitivamente attuata da Raffaello soltanto dopo il 1509 a Roma, nella Stanza della Segnatura.

Nel frattempo, mentre oscillava fra la precedente educazione sentimentale e la nuova conquista intellettiva, produsse varie opere, di cui una fra le più perfette è la « Madonna Ansidei » della galleria nazionale di Londra. Il fanciullismo della Madonna e del Gesù e lo sdilinquimento del Battista richiamano le abitudini umbre del pittore. Eppure quale nuova maestà nell'insieme! Ampie, semplici e massicce si susseguono le zone di chiaro e di scuro. Sulla massa scura del trono rilevano le immagini chiare della Madonna e del Bambino; sulla massa chiara dell'arcone risaltano i manti scuri del Battista e di S. Nicolò: e nel doppio contrasto alternato, di chiaro su scuro e di scuro su chiaro, è ottenuta la sintesi visiva. L'immagine più distaccata dalla scena sotto l'aspetto sentimentale, di S. Nicolò, presentato nell'atto indifferente della lettura, quella vibra di una vita intensa ed intima, quella è la creazione più vitale del quadro: nelle altre il pittore si abbandona alla facile grazia, in quella concentra raffinata sensibilità di chiari e di scuri, di linee e di piani, e nella loro proporzione trova la propria intima armonia.

In quegli anni a Firenze spuntò il desiderio della grandiosità nello stile; e, quando il desiderio divenne conquista, la grandiosità fu essenziale al gusto italiano per tutto il Cinquecento, anzi divenne la ragione precipua dell'espansione vittoriosa dell'arte italiana in Europa. Alla grandiosità tendevano per vie diverse tanto Leonardo quanto Michelangelo; e Raffaello non poteva sottrarsi al fascino nuovo. Il desiderio di grandiosità mette radici in elementi ora intimi ora estranei all'arte. E' grandiosa in arte ogni immagine che sia veduta sinteticamente, ove cioè i particolari di forma e di colore non abbiano attratto l'attenzione dell'artista sì da fargli dimenticare o trascurare la veduta d'insieme: perciò anche una cosa piccola può essere grandiosa, mentre la grandiosità è contraria alla finezza della miniatura. In questo senso grandiosità è necessità artistica, sentita appunto a Firenze al principio del Cinquecento in antitesi col particolarismo quattrocentistico. Ma durante il Cinquecento si concepì la grandiosità anche nel senso d'illusione di grandezza, come, per esempio, quando si rimpicciolì lo spazio ambiente per ingigantire l'immagine, oppure per mezzo della prospettiva s'ingannò la vista sulle reali proporzioni di un quadro o di un edifizio. Allora l'abilità giocava la visione non dello spettatore soltanto ma anche dell'artista; e, come tutte le illusioni, anche la grandiosità diveniva estranea all'arte.

In errori consimili Raffaello cadde assai di rado e soltanto negli ultimi anni di sua vita. Nel periodo fiorentino ottenne effetti grandiosi per via di naturalezza sintetica. Adottò spesso

VOLTA DELLA STANZA DELL' ELIODORO — ROMA, VATICANO.

(Fot. Anderson).

LA MESSA DI BOLSENA — ROMA, VATICANO.

i raggruppamenti piramidali ideati da Leonardo per ottenere, con l'iscrizione di forme in figure approssimativamente geometriche, la semplificazione dei loro limiti e quindi un incitamento alla loro veduta d'insieme. Nella « Madonna del cardellino » della galleria degli Uffizi i limiti scuri del gruppo e la disposizione legata delle masse chiare permettono la visione sintetica e producono effetto grandioso. Parimenti, l'immagine della Madonna mantiene quella identità di grazia e di proporzione, per cui è famosa come tipo eterno di bellezza. E ciò, malgrado permangano nel medesimo quadro, a guisa di scorie, sia la mancanza di rapporto fra il gruppo e il fondo, sia il superficiale motivo del gioco fra Gesù e il Battista.

* * *

Un gran passo verso la liberazione dalle incertezze fu compiuto da Raffaello nel 1507 quando dipinse la « Deposizione », ora nella galleria Borghese.

Atalanta Baglioni, di cui il figlio aveva ucciso un intero gruppo di parenti in un accesso di furore, ed era stato a sua volta morto, per espiazione chiese a Raffaello la pittura di una « lamentazione di Maria sul corpo del Cristo » per una cappella in S. Francesco a Perugia. Raffaello, come alcuni disegni ci attestano, sentì da prima la pietà del tristissimo caso, fermò l'attenzione sul dolore della Madre di Dio, e, se avesse seguito il suo naturale impulso, ci avrebbe offerta una delicata scena di sentimento umano. Ma perchè la dimora a Firenze non era stata inutile, si accorse che quel dolore di madre era contingente e non essenziale per l'arte, era finito e non infinito, che, rappresentando figure piangenti attorno un cadavere, gli sarebbe sfuggita l'occasione di variare le immagini, di muovere il gruppo sino a costituire una sua ideale armonia; e però si distrasse dalla tragedia Baglioni, il pianto tradusse in azione e l'azione stessa risolse nella contemplazione.

Dalla scena fu bandita ogni traccia di « lamentazione », scomparve ogni dolore; le immagini non apparvero emaciate dalla passione; insomma il dramma fu coscientemente evitato. Il soggetto religioso è il seguente: Cristo cadavere è portato al sepolcro mentre la Madonna sviene. Il motivo pittorico è la contrapposizione di due gruppi che si svolgono attorno un asse costituito dal giovane portatore più di

tutti avanzato sul primo piano. Alla pura e semplice simmetria è sostituita questa corrispondenza che, variando e riprendendosi, assorbe tutta la genialità dell'artista e costituisce la sua intima armonia spirituale. In un'atmosfera tersa di serenità, le teste giovanili si muovono in ritmica cadenza, il cadavere è sollevato con maschia eleganza, la Madre svenuta è sorretta con femminea eleganza: ecco in che modo, dimenticata la tragedia Baglioni, Raffaello diede l'annunzio di un'arte nuova.

E la novità consiste proprio nella personalità di Raffaello, cioè nell'uso ch'egli fa dell'ideale di proporzioni assimilato a Firenze. Ivi Leonardo obbiettiva l'arte sua sino a sospingerla verso ideali scentifici, e Michelangelo verso ideali morali; ma per Raffaello l'obbiettività era una sovrapposizione a una naturale soggettività sentimentale, e quindi l'ideale della proporzione, l'attuazione di armonie formali, il sogno di una assoluta e perfetta bellezza, tutto ciò era un punto d'arrivo, e non di partenza come per i Fiorentini. Raggiunto il suo ideale di armonia, Raffaello non chiedeva più oltre; e però non esorbitava dai confini dell'arte, anzi imprimeva ai limiti stessi raggiunti la sottile emozione di una ingenua soddisfazione. Mai insomma s'inoltrò nel pensiero, perchè si limitò alla contemplazione. Qualche cosa di simile ha espresso il Vasari quando ha contrapposto la profondità di Leonardo alla « facilità » di Raffaello. Già, quella « facilità » era limitazione solo in quanto può considerarsi limitato il campo dell'arte, era superficialità solo per chi reputi superficiale la fantasia di fronte al pensiero.

La cristallina coerenza con la quale Raffaello seppe concretare il suo ideale di armonia a proposito di una « Deposizione » non lo salvò tuttavia da alcuni elementi negativi. Non parlo della mancanza di fusione fra immagini e paese, ma dello sforzo palesato dalle immagini per sottrarsi alla loro funzione di attori di una scena sacra e divenire semplici elementi di armonia. Lo sforzo, l'innaturalezza contraddicono all'armonia. Occorreva dunque a Raffaello una padronanza piena della sua armonia e nello stesso tempo un soggetto che gli permettesse di raggruppare atteggiare formare immagini con assoluta libertà, senza la falsariga drammatica di una Deposizione. E perchè due anni dopo egli aveva già acquistato la padronanza necessaria ed ebbe la proposta di soggetti adattati, creò i suoi capolavori.

PARTICOLARE DELLA « MESSA DI BOLSENA » — ROMA, VATICANO.

(Fot. Anderson).

* * *

A Roma, com'è noto, Raffaello ricevette da Giulio II l'incarico di decorare la Stanza della Segnatura, e vi lavorò tra il giugno 1509 e l'agosto 1511. Il soggetto ne fu culturale, cioè una rassegna delle manifestazioni dell'ingegno umano, classificate in « Teologia, Poesia, Diritto e Filosofia ». E poichè la classificazione non si prestava a dar materia all'arte sino a che rimaneva astratta, fu concretata in rassegna di personaggi e di avvenimenti storici a seconda delle esigenze dello spazio da decorare. Così, essendo insufficenti le quattro figure simboliche a compartire gli spazi della volta, i cerchi che le comprendevano furono collegati con rettangoli ove si rappresentarono « il peccato originale, Apollo e Marsia, il giudizio di Salomone, la contemplazione del mondo ». Nella parete corrispondente al « Diritto », la finestra suggerì di decorare con tre scene distinte; le altre pareti furono decorate ciascuna da una sola scena, ove si volle sintetizzata storicamente la classificazione astratta, e così nacquero « la Disputa del Sacramento, il Parnaso e la Scuola d'Atene ».

In qualunque altra epoca i soggetti che furono scelti non si sarebbero affatto imposti al sentimento del pittore e avrebbero condannato l'opera a una irrimediabile sterilità. Ma è proprio questo il momento di rievocare il fenomeno per cui l'umanesimo da cultura di pochi era divenuto sentimento di tutti. La cultura si era cioè individuata, perdendo ogni carattere di astrattezza; anzi non esisteva più la cultura, ma soltanto l'uomo colto che era l'idolo di tutti. Se i Greci avevano chiesto all'uomo di esser bello e buono, gl'Italiani del Rinascimento gli chiesero di essere bello e colto. In tali condizioni, una rassegna culturale poteva bene diventare materia d'arte, anzi l'unica materia adatta per un'arte che tendeva, come a estremo punto di arrivo, verso l'attuazione di armonie formali. Infatti tanto la passione per la cultura quanto l'aspirazione ad armonie formali avevano la medesima origine storica nell'attività fiorentina del Quattrocento relativa agli studii di antichità: come l'intelligenza dell'antico rendeva « bello » lo spirito, così il senso dell'arte trovava nelle « proporzioni » un punto di contatto con l'intelligenza, una legge eterna. Convergenza dunque di arte e di soggetto: la preparazione fiorentina di Raffaello lo conduceva verso la « Scuola d'Atene » e la « Scuola d'Atene » gli offriva la materia ideale. Soggetto e arte si fusero senza lasciare residui, e dalla fusione nacque il capolavoro.

Teologia è rapporto fra uomo e Dio; e nella « Disputa del Sacramento » Raffaello rappresentò cielo e terra. Nel cielo la Trinità, attorniata da profeti e da santi; sulla terra pontefici e alti dignitari della chiesa, filosofi e poeti, quanti avevano parlato di Dio, attorno l'altare su cui risplende il sacramento eucaristico, il punto d'unione fra terra e cielo. E poichè la parete terminava ad arco, due problemi si presentarono al decoratore: l'accordo vicendevole dei due gruppi di figure, il gruppo del cielo e il gruppo della terra, e l'accordo di ciascuno di essi con la linea curva dell'arco. Raffaello ricorse alla ragione prospettica; svolse a semicerchio la schiera celeste, in modo da compensare la curva dell'arco con altra opposta e da formare una figura elittica, e indietreggiò l'altare sino all'ultimo piano in modo da costituire in esso il vertice di un triangolo, costituito per due lati dalle schiere convergenti dei teologi, e da affidare al tutto la funzione di cuneo sostenitore del gruppo celeste. Per tale composizione fu identificata felicemente la ragione decorativa con la ragione illustrativa: dalla terra parte l'aspirazione al cielo e si concentra nel sacramento eucaristico; dal cielo la Divinità discende verso la terra, annunziata dalla colomba dello Spirito Santo.

Le figure della zona celeste conservano certa rigidezza jeratica, quelle della zona terrestre hanno invece movimenti liberi: disputano dell'eucaristia, pregano, pensano, studiano. I gruppi si formano e si sfanno, in un continuo variare di masse ora scure e ora chiare. E quivi Raffaello raggiunge la realtà con potenza sino allora ignota, perchè libero ormai entro l'ambito delle sue armonie spaziali può infondere vita individua a ciascuna immagine. Eppure non c'è movimento individuale che abbia un compito preciso, astratto dal gruppo: tutti si confondono nell'ampio coro dell'aspirazione al sacramento. Nulla quindi è sforzato, nulla stona: l'individuo si accompagna all'individuo per fondersi assieme nella massa, e l'occhio passa di sorpresa in sorpresa verso il punto centrale della scena, partecipa dell'entusiasmo di tutti, e infine naturalmente si esalta nella serenità che sovrasta all'altare.

Di fronte alla « Teologia », la « Filosofia »; di fronte alla « Disputa del Sacramento », la « Scuola d'Atene », la rassegna cioè degli antichi filosofi. Il centro d'attenzione, corrispondente all'altare della « Disputa », è nella « Scuola » la coppia Platone-Aristotele. Anch'esso è indietreggiato in modo da poter disseminare le immagini nello spazio prospetticamente determinato; ma non è più, come nella « Disputa », all'ultimo piano, perchè dietro la coppia si svolgono arcate a suggerire spazio lontano. E però l'impressione dell'insieme è dovuta tanto ai gruppi d'immagini disseminati verso Platone e Aristotele, quanto all'architettura retrostante. E cioè il problema sintetico è risolto in una maniera inattesa: non da un accordo fra im-

magini e fondo, ma da un'attribuzione di eguale importanza all'architettura e alle immagini. Ciò che non è stato inteso sotto l'aspetto del chiaro e dello scuro, è stato raggiunto per mezzo di prospettiva lineare. Lo spettatore non è più estraneo alla scena, è invitato ad entrarvi, e però non vede un elemento principe ed unico ma un'articolazione di elementi, come se guardasse in giro e dal succedersi delle impressioni ricevesse l'effetto di mirabile grandiosità.

Forse Raffaello non ha mai più avuto in tutta la sua vita un momento di libertà così grande, come quando lavorò a questo affresco. Si era sentito libero anche di fronte alla « Disputa », sebbene avesse dovuto accordare due elementi fissi, il cielo e la terra, e convergere tutti i gruppi all'altare; ma la felicità con cui risolse decorativamente il soggetto non ci deve far dimenticare la presenza di esso. Nella « Scuola d'Atene » il soggetto era meno presente: non tutte le immagini dovevano convergere al centro personificato da Platone e da Aristotele, i gruppi potevano quindi mantenere più distinta la loro individualità, e sopra tutto l'occhio poteva spaziare più oltre a traverso la fantasia architettonica. Raffaello cioè ha alleggerito il suo centro

ENEA E ANCHISE — PARTICOLARE DELL' « INCENDIO DI BORGO » — ROMA, VATICANO.

(Fot. Anderson).

e ha diffuso la sua attenzione più liberamente su tutto, con il risultato di manifestare la sua fantasia creatrice meno in un fatto unico e più in ogni diverso elemento. Sopra un'intonazione di gravità solenne, ottenuta con l'architettura, posizione più logica di questa, ma di una logica artistica pura. Se infatti la ragione porta a uno, e un solo, risultato necessario; la logica artistica porta non a un solo, ma a infiniti risultati, tutti egualmente necessarii: donde la

PLATONE ED ARISTOTELE — PARTICOLARE DELLA « SCUOLA D'ATENE » - ROMA, VATICANO.

(Fot. Anderson).

ogni immagine ha assunto il suo ritmo. Ogni volto, ogni corpo, ogni gesto ha una bellezza tutta sua, continuamente varia, perchè ogni immagine ha una proporzione tutta sua che risponde all'intima armonia dell'artista. E libera è la bellezza dei gruppi per lasciare libertà piena alle singole immagini. A traverso tutta la storia dell'arte è difficile trovare una com- varietà continua degli effetti, donde la continua sorpresa.

Raffaello ha sentito la nobiltà morale di coloro che personificano il pensiero greco, e quel sentimento ha tradotto in una realtà elevata al grado di bellezza delicata e solenne. Bello spirito produce bel corpo, belle pose, bella vita, serena e attiva in una casa solenne. Così attuò

la propria intima armonia, così con la propria armonia coronò, eternandole, le aspirazioni di tutto un secolo di umanesimo.

La fusione di scopi e di mezzi, l'elevazione della vita suggerita da una simile visione, apparvero un prodigio alla folla estatica. Subito, e per molto tempo, la « Scuola d'Atene » fu considerata « la perfezione » dell'arte. E una sua perfezione Raffaello aveva effettivamente raggiunta, ma non si contentò, chè non aveva nemmeno compiuta la Stanza della Segnatura quando accennò a un nuovo orizzonte che si era offerto alla sua fantasia in continuo fervore di creazione.

*
* *

Nel rappresentare infatti « Giustiniano imperatore che consegna le pandette a Triboniano », una delle scene illustrative del Diritto, Raffaello palesa un'arte nuova e la conferma nella volta della stanza ch'egli dipinse subito dopo, e che fu detta « Stanza dell'Eliodoro ». Ivi la rigorosa ripartizione geometrica, propria alla volta della Segnatura, vien meno; le scene si slargano; le cornici si sfrappano per liberarsi da limiti precisi; le figure si distendono ampie, non rotondeggiano e si affollano al primo piano; la linea si perde nella distribuzione geniale fantastica

UN CARDINALE — MADRID, MUSEO DEL PRADO (Fot. Anderson).

di chiari e di scuri; un fremito nuovo tutto pervade. Raffaello ha perduto il suo ritmo lineare e formale, insieme con la calma sovrana. Perchè?

Egli ha veduto scoperta la volta della Sistina dove Michelangelo ha lanciato a furia le sue eroiche statue dipinte. Ma la nuova impressione ricevuta da Raffaello non basta a spiegare l'essenza del mutato stile: può spiegare la grandiosità nuova delle figure e i loro movimenti rapidi, ma non l'appiattirsi delle immagini, la nuova libertà di fronte alle linee geometriche, e tanto meno il nuovo gusto di distribuire chiari e scuri. L'influsso di Michelangelo cioè rimane contingente: il nuovo orizzonte cui Raffaello si affaccia si chiama *colore*. Egli ha veduto le opere di un pittore veneziano, Sebastiano del Piombo, che ha recato dalla nativa città un'arte nuova, sconosciuta a Perugia a Firenze a Roma, l'arte del colore. Raffaello si accorge delle infinite possibilità offerte da quell'arte e, nell'ansia di farla propria, si agita e turba. Appena finita la volta si domina di nuovo, si calma, riprende la sua strada, ma con un'esperienza più vasta, con una più completa visione della realtà: e allora crea la « Messa di Bolsena ».

TRIONFO DI GALATEA — ROMA, FARNESINA.

Quale funzione avesse avuto il colore nell'arte di Raffaello prima d'allora è presto detto: di assoluta subordinazione alla forma. Non ch'egli avesse ignorato i bei colori, ma non ne tanto di perfezionare il disegno per raggiungere le armonie della forma. E fu così esclusivo nel suo indirizzo, che si distrasse persino da quei rapporti sintetici di chiari su scuri, di cui

LA MADONNA DI FOLIGNO - ROMA, VATICANO.

aveva conosciuti i rapporti per attuarli in ritmi fantastici. Anzi la sua primitiva educazione gli aveva suggerito d'ingioiellare con colori chiari e vivaci le figurette disegnate; ma durante il periodo fiorentino, egli si era preoccupato sol- Leonardo era maestro impeccabile. Se infatti nella « Madonna del Granduca », Raffaello dimostrò di avere apprezzato e assimilato il principio vinciano, in seguito lo trascurò. E nella « Scuola d'Atene » si mostrò indifferente alla

visione di masse chiare e scure, anzi risolse la visione sintetica con ingegnosi motivi prospettici e formali in pieno contrasto con la visione cromatica della realtà. Oggi, la « Scuola d'Atene » appare assolutamente priva di effetti di colore; nè la primitiva conservazione poteva presentare colore che non si limitasse al semplice commento delle forme. Il difetto di colore non era naturalmente difetto d'arte. La forma acromatica è un'astrazione dall'ambiente in cui vive; essa non rifrange luci, non continua nell'atmosfera; per essa ogni realtà diviene una statua. E però l'ambiente irreale di vita che è raffigurato nella « Scuola d'Atene » acquista in sottilità quel che perde in realtà per la visione formale pura; e così intenso vi si manifesta il lavorio interiore per creare le armonie formali da saturare l'attività dell'artista.

Ben si comprende tuttavia come, accortosi dell'intensità e pienezza di vita prodotte dalla visione cromatica della pittura veneziana, Raffaello abbia profittato dalla nuova esperienza. Aveva d'altronde ventotto anni; e se, malgrado la sua perfezione raggiunta e i trionfi ottenuti, si rinnovò, confermò ancora una volta quel suo carattere essenziale di eterno neofita, che forse ogni vero artista possiede, ma che in Raffaello appare di una eccezionale, quasi misteriosa, potenza. Perciò, nell'assimilazione dell'arte del colore, Raffaello compì la seconda delle due grandi conquiste della sua vita verso l'obbiettività dell'arte.

Il limite arcuato e il fondo architettonico sono comuni tanto alla « Scuola d'Atene » quanto alla « Messa di Bolsena »: eppure come ne è opposto l'effetto! Fra l'architettura e le immagini della « Messa di Bolsena » è posto un bancale di legno scuro donde ogni figura risalta, e però l'architettura diviene affatto secondaria alla scena. Le figure si affollano al primo piano, non hanno più bisogno di spazio prospettico, perchè a determinare l'atmosfera che le avvolge bastano i loro colori squillanti e la distribuzione generale dei chiari e degli scuri. L'armonia formale persiste, ma non è più il punto d'arrivo, è la trama su cui il pittore incastona i suoi accordi di gemme. E son questi accordi che eccitano la visione, che accentuano l'evidenza delle immagini, che ne intensificano la vita, che infine, per via di una sintesi più completa, producono l'effetto di grandiosità. La calma sovrana, che nella « Scuola d'Atene » si notava tanto nell'insieme quanto nei particolari, nella « Messa di Bolsena » si limita all'insieme, perchè in ciascuna figura è una vibrazione commossa di atteggiamenti e di vita che affiora alla superficie pittorica. Guardate gli Svizzeri: sono semplici comparse, eppure quanta commozione pittorica se ne sprigiona! Non rotondeggiano, non posano, appaiono in tutta la loro energia per forza cromatica, con l'efficacia miracolosa della creazione. La libertà del pittore segue la libertà del suo tocco: egli non si aggira lento e composto fra le scalinate alla ricerca di ritmi ideali, ma rivela vita reale a ogni passo. E però la serenità dell'insieme, risultante da infinite vibrazioni di vita, si fa solenne e maravigliosa, come l'opera di un dio.

In alcuni stupendi ritratti contemporanei alla « Messa di Bolsena » si può intendere da vicino l'uso che Raffaello fa del colore. A cominciare dal ritratto di Giulio II conservato nella galleria Pitti (perchè io partecipo dell'opinione che questo e non quello degli Uffizi sia l'originale di Raffaello). L'impressione del modo di colorire veneziano è evidente, specie nella mantellina di un bel granata a sprazzi. Ma nel volto Raffaello dichiara la sua personalità: ivi il colore non è come per i Veneziani un velo che suggerisce di fra le trame un mondo di luci e di riflessi; per Raffaello il colore è una pelle che si adatta perfettamente al disegno chiaroscurato. La dignità formale che gli è propria non viene quindi meno, anzi, causa la nuova leggerezza che nei solidi infonde la luce colorata, la forma riceve intensificata la sua venustà.

Onde risulta quel prodigio che è la « Donna velata », anch'essa nella galleria Pitti. Grigi su grigi oscillano di continuo in velature tenuissime; non v'è più pasta di colore, v'è luce; non v'è più rilievo ma risalto tonale. Le carni assumono il nuovo vibrare di sfumature sopra una base di colori caldi, senza più limiti precisi. E l'ampia figura appare con l'immediatezza del fantasma, con la concretezza della realtà.

Un accordo di rossi freddi e squillanti, tersi come smalti, luminosi come gemme, rivela l'indimenticabile aristocratica immagine del « cardinale » nel museo del Prado a Madrid; e un accordo di grigi oscillanti sull' oro ci parla quietamente della simpatia che ispirava al pittore la raffinata e amica immagine del Castiglione, ora conservata nel museo del Louvre.

Si potrebbe continuare. Bastano tuttavia questi accenni a intendere che in quel felice momento della vita di Raffaello le aspirazioni ideali si erano ormai fuse perfettamente con la visione della realtà: non ricorreva più ad alcuna astrazione per ritrovare la sua perfezione, perchè la visione ampia e completa gli permetteva di trasformare in creazione fantastica qualunque aspetto di realtà umana gli si parasse avanti agli occhi, e la mano obbediva docile e pronta, datrice di vita.

* * *

La decorazione della Stanza dell'Eliodoro fu compiuta dal 1512 al 1514, tra la fine del pontificato di Giulio II e l'inizio di quello di Leon X.

RAFFAELLO: RITRATTO DI GIULIO II.

FIRENZE, GALLERIA PITTI.

RAFFAELLO: RITRATTO DI LEONE X
FRA I CARDINALI GIULIO DE' MEDICI E LUDOVICO DE' ROSSI

FIRENZE, GALLERIA PITTI.

PSICHE E MERCURIO — ROMA, FARNESINA, SALA DI PSICHE.

I soggetti che Raffaello ebbe a illustrarvi non riguardarono più la cultura umanistica, ma la storia religiosa; e nelle scene rappresentate i due papi desiderarono di essere personalmente rappresentati a scopo di auto-esaltazione: sistema cortigiano per rendere attuale la storia! Tuttavia que' soggetti potevano offrire libertà di trattazione al pittore, sia per la rappresentazione della vita contemporanea, sia per l'indifferenza palese verso la verità storica del fatto rappresentato; e di tale libertà Raffaello si valse nella « Messa di Bolsena » per introdurvi, oltre il papa, cardinali, Svizzeri, donne, fiaccole e classiche architetture.

LA MADONNA DI S. SISTO. — DRESDA, GALLERIA.

Ma il pericolo era grave: più si accentuava il significato politico della rievocazione del fatto storico, più si stringeva attorno al pittore l'obbligo della efficacia illustrativa del fatto stesso. D'altra parte l'efficacia nuova di rievocare la realtà, ottenuta da Raffaello con l'assimilazione di principii cromatici, lo seduceva ad abbandonare la sua intima serenità, le sue sottili armonie per raggiungere con foga drammatica l'evidenza del tema illustrato.

E così avvenne purtroppo. Nella medesima Stanza dell'Eliodoro, egli dipinse di fronte alla « messa di Bolsena » la « liberazione di San Pietro », ove si propose un effetto cromatico,

anzi luministico, di un ardimento inaudito — la luce notturna —; ma l'effetto fu guasto dalla grata e dalle pareti tagliate, utili soltanto al sentazione di alcune figure e la rappresentazione drammatica di altre genera una totale confusione.

LA TRASFIGURAZIONE ROMA, VATICANO.

racconto. Nella « cacciata di Eliodoro dal tempio » il tumulto drammatico a destra stona con la calma indifferente del gruppo a sinistra e con la spartizione architettonica. Nell' « incontro di Leone I con Attila » il contrasto fra la pre-

Insomma, in seguito a preoccupazioni di carattere sociale, sembra che Raffaello perda nello stesso tempo i sottili ritmi formali e il vivace colore, la serenità contemplativa e la felice naturalezza con cui soleva creare. Di tale improv-

viso crollo sono dolorosa testimonianza gli affreschi della terza stanza, chiamata « Stanza dell'Incendio di Borgo » dal suo affresco migliore, e dipinta da Raffaello e dai suoi scolari tra il 1514 e il 1517.

I biografi di Raffaello mettono in evidenza le ragioni esterne della improvvisa interruzione delle sue migliori capacità creative: fu sopraffatto dal lavoro e dalla varietà dei lavori. Si chiese a lui tutto, di far l'architetto di S. Pietro, di fare l'archeologo disegnando la pianta di Roma antica, di dar modelli per arazzi per sculture per grottesche per stampe, per ogni capriccio. Sopraffatto, Raffaello fece lavorare uno stuolo di allievi che rovinò ogni cosa e ridusse a banalità gli spunti geniali del maestro. E certo è penoso di vedere Raffaello faticarsi in mille inutili faccende, distratto dal semplice ed eterno compito che la natura gli aveva affidato: dipingere. Ma le spiegazioni esterne non bastano.

Guardate l' « Incendio di Borgo » che è stato dipinto da Raffaello in persona, almeno per la massima parte. Pare di sognare. La serenità, l'armonia, le proporzioni, la grandiosità, la distribuzione architettonica, i partiti di chiari e e di scuri, la potenza del colore, tutto ciò che avevamo imparato ad amare in Raffaello, tutto è sparito per lasciare il posto a una frenesia di movimenti inconsulti, a un agitarsi di uomini donne bambini che si svestono per atteggiarsi a perfette accademie — e nemmeno ci riescono. La mano si affanna invano perchè lo spirito è distratto.

Che cosa è avvenuto? Elementi esteriori si sono infiltrati nell'arte di Raffaello, e hanno tutto sconvolto. Per aver udito decantare la perfezione unica del disegno di Michelangelo, Raffaello vuole disegnare come Michelangelo: non ci riesce per quanti muscoli rilevi sui corpi ignudi, e perde le proprie qualità disegnative. Nè basta: per avere udito decantare l'antico, introduce nella scena gruppi presi dall'antico e forza dolorosamente l'insieme.

Per farsi un'idea del mutamento avvenuto, basta confrontare i particolari della « Scuola d'Atene », della « Messa di Bolsena » e dell' « Incendio di Borgo ». Nei primi troverete una certa rarefazione di vita prodotta da un ardito slancio ideale; nei secondi, una pienezza di vita donde si espande ampiamente una naturale magìa di creazione; ma nei terzi riscontrerete soltanto un'affannosa abilità destituita di contenuto spirituale.

Nè l' « Incendio di Borgo » è un errore isolato. Nel « trionfo di Galatea », della Farnesina a Roma, il ritmo dei movimenti è rapido, allegro, e costituisce una danza spensierata di corpi giovani e forti. La scena rappresenta tipicamente la vita pagana sognata a Roma al tempo di Leone X. Ma l'effetto d'insieme sfugge nelle singole immagini, un certo sforzo si nota dovunque, i contrasti e i contrapposti si moltiplicano eccedendo a danno della naturalezza, e, malgrado qualche brano magnifico, l'abilità della mano predomina sulla libertà della fantasia.

Nel ritratto di Leone X accompagnato dai cardinali Ludovico de Rossi e Giulio de Medici, conservato nella galleria Pitti, Raffaello complica immagini e fondo, forme e luci. Il sopravvento di un'abilità che non dà tregua si rivela dovunque. La determinazione di tutto, dalle rughe del papa alle miniature del libro, abolisce la facile spontaneità della creazione. Confrontate la testa del papa con una qualunque delle teste di Svizzeri nella « Messa di Bolsena », e v'accorgete che qui è vita e là morte, qui è spirito e là materia. Per tutto sottolineare la mano di Raffaello diviene pesante, nulla più sfiora, e però non sfugge alla volgarità dell'effetto.

Se fra le opere del tempo tardo di Raffaello una ha diritto al titolo di fortunata eccezione, ed è giustamente celebrata nel mondo, essa è la « Madonna di S. Sisto », ora nella galleria di Dresda. Dipinta per monaci di Piacenza, forse Raffaello non le attribuì eccessiva importanza, certo egli si riposò nel crearla. Gli si affollarono alla memoria le intime armonie formali, a lui care nel tempo quando saliva alla gloria, e la mano corse facile e leggera sulla tela. Perchè non si strusse di realizzare l'irrealizzabile, presto raggiunse l'effetto sintetico dello scuro sul chiaro; perchè fu libero da strettoie programmatiche, ritrovò la sua serenità divina, resa più solenne dalle forme monumentali; adagiatosi su vecchi motivi, diede loro una nuova grandezza tutta insita nelle proporzioni. Insomma ritrovò sè stesso, e creò il capolavoro.

Quando invece fu preoccupato dalla gara con Sebastiano del Piombo, dietro il quale appariva temibile l'ombra di Michelangelo, e dipinse la « Trasfigurazione » della galleria Vaticana, con molta riflessione e cura, anche se con l'aiuto di scolari, a fine di rilevare tutte le sue capacità e confondere definitivamente tutti i rivali: ecco allora fece un'opera mancata. Per dimostrare rigore prospettico rimpicciolì le figure di secondo piano ed attenuò l'importanza della figura principale, il Cristo trasfigurato; per far bella mostra di valentìa idealistica attorno al Cristo e di valentìa realistica attorno all'ossesso cadde in un contrasto retorico e sovrappose due quadri l'uno all'altro ripugnante; forzò gli effetti dell'agitazione attorno all'ossesso e involgarì ogni immagine; forzò la divinità del Cristo e perdette ogni naturalezza. Ovunque è l'errore dell'eccesso, che sorprende e spaventa chi ricordi la magnanima serenità e l'impeccabile equilibrio di pochi anni prima.

PARTICOLARE DELLA « TRASFIGURAZIONE — ROMA, VATICANO.
(Fot. I. I. d'Arti Grafiche).

* * *

È penoso di pronunziare parole amare per la « Trasfigurazione »: ultima opera cui Raffaello abbia prodigato le sue cure, posta alla testa del suo letto di morte perchè al vederla i Romani sentissero la grandezza di colui ch'era scomparso.

Non sembra infatti che i contemporanei, al di fuori di Michelangelo e di Sebastiano del Piombo, si sieno resi conto della paralisi sopravvenuta all'attività creatrice di Raffaello negli ultimi anni di sua vita. Appunto per conseguire maggiori trionfi sociali, per adattarsi al gusto dominante, anche quando esso contraddiva alle intime qualità del suo spirito, Raffaello fuorviò la propria personalità creatrice. Era dunque ben naturale che il pubblico fosse attratto dalle rumorose applicazioni del proprio gusto dominante e non si preoccupasse dei danni sofferti dalla personalità di Raffaello. Ma noi, che non nutriamo tenerezza alcuna per « il secolo di Leone X » e che amiamo soltanto la personalità del pittore, desideriamo comprendere sotto quali impulsi, sei anni circa prima di morire, un artista così spontaneo e così fine come fu Raffaello abbia dato sè stesso in balìa di elementi estranei, di considerazioni sociali, sino a riceverne una specie di malattia dello spirito.

Già abbiamo accennato alla doppia origine della « grandiosità », intima l'una e l'altra estranea all'arte. Quando la grandiosità non s'identifica più con la sintesi visiva delle proporzioni, ma scaturisce da un desiderio insaziabile di grandezza, allora essa diviene illusione, non è più reale, non è più obbiettiva: essa è il prodotto di un sentimentalismo di grandezza.

Similmente, quando il colore intenso ravviva le forme e le fonde nell'atmosfera, le immagini acquistano intensità di vita; e cioè la visione unita di forma e colore è una conquista obbiettiva dell'arte. Ma se per accentuare sino al parossismo l'evidenza delle immagini, si accrescono le ombre fumeggiandole e si lascia sfuggire il rapporto fra immagine e ambiente, ecco che l'obbiettività vien meno per causa di un sentimentalismo del colore.

Infine, la visione unita di forma e colore è una conquista obbiettiva, ma s'essa persegue sino all'estremo ogni particolare di forma e di colore, nulla scegliendo, nulla trascurando: sfumano la naturalezza e la spontaneità della visione obbiettiva, in nome di un sentimentalismo dell'obbiettività.

E ora ricordate le origini sentimentali del carattere e dell'educazione di Raffaello. Sino a che egli sentì la necessità di raffinarsi, di correggere la sua educazione, di conquistare sempre più ampi orizzonti di vita artistica, sino a che egli vibrò di passione verso una realtà non ancora conseguita, sino a che il suo cammino ebbe per meta la completa obbiettività della realizzazione; l'arte sua fu un meraviglioso crescendo di attività creatrice. Ma quando gli fu detto e ripetuto ch'egli era il dio della pittura, quando egli stesso si persuase di padroneggiare la realtà e di potere profittarne a suo agio; rispuntarono le forze sentimentali in lui sopite e lo trassero a considerare come leggi dell'arte i capricci del suo tempo e suoi. Allora, perchè Michelangelo grandeggiava, disconobbe le proporzioni; perchè Michelangelo non coloriva, accentuò senza controllo i colori; perchè Michelangelo platonizzava, volle tutto realizzare. Nessuno di questi impulsi poteva condurlo all'arte: tutti insieme anzi lo perdettero. Proprio perchè era buono, proprio perchè era mite, Raffaello si lasciò imporre l'orgoglio, che ne paralizzò l'attività creatrice, prima ancora di chiudere la sua vita mortale il 6 aprile 1520.

LIONELLO VENTURI.

PARTICOLARE DELLA « MADONNA DI FOLIGNO » — ROMA, VATICANO.

(Fot. I. I. d'Arti Grafiche).

LA SPERANZA — PARTE DELLA PREDELLA DELLA « DEPOSIZIONE » — ROMA, VATICANO.

LA « DEPOSIZIONE » DI RAFFAELLO
(GALLERIA BORGHESE).

I è un momento nell'opera di Raffaello che può chiamarsi di crisi, un momento che nasconde un dramma spirituale assai significativo, e di questo momento, di questo dramma l'artista stesso ci ha lasciato un ricordo preciso, un documento eloquente come una confessione. Chiuso il periodo umbro, maturatosi a Firenze per più alti voli, in attesa di andare a Roma e lanciarsi di là alle vette più eccelse e solenni delle sue creazioni storiche, Raffaello fra un nuovo soggiorno a Perugia ed un nuovo ritorno a Firenze preparava quella sua Deposizione, ora nella Galleria Borghese a Roma, che rappresenta uno dei momenti più interessanti della sua vita e della sua arte, come quello che esprime improvvisamente un nuovo orientamento nell'opera sua, un tentativo di iniziare una strada nuova, di abbandonare le forme consuete e i sogni preferiti della sua fantasia per avviarsi verso conquiste nuove e che sembravano più attraenti.

Si era allontanato da Perugia e dal Perugino, aveva abbandonato la serenità umbra e il piccolo ambiente della piccola città, e si trovava a Firenze più sconosciuto che incompreso, in mezzo ad un mondo artistico in pieno fiorire ed in continuo sviluppo, ove le conquiste e le affermazioni apparivano quasi ogni giorno, ove poco dopo Masaccio già si poteva conoscere Michelangelo e insieme con questi Leonardo, e dove di giorno in giorno la pittura italiana affermava nuove vittorie e meravigliose conquiste di forma, di colore, di contenuto, tutto un mondo nuovo che si rivelava improvvisamente agli occhi e alla mente di Raffaello, tutto un mondo pulsante e fremente di vita per cui le imagini dolci, fiorite nella serenità del soggiorno in Umbria, dovevano apparire un po' stanche, un po' frivole, un po' lontane.

L'Arte fiorentina cantava alto il suo grido di vittoria con cento voci ed era un grido che doveva facilmente stordire.

Fiorivano ancora sotto il pennello di Raffaello le Vergini più serene e più dolci, le più celestiali creazioni della sua fede e della sua sensibilità, ma accanto ad esse la pittura fiorentina squillava solenne e audace per opera di Michelangelo, di Leonardo, di fra Bartolomeo. Non solo il passato, ma anche il presente rivelava di giorno in giorno sorprendenti novità agli occhi attoniti del giovane pittore.

Raffaello aveva allora poco più di venti anni e la gioventù, se spiega certe sicurezze serene può anche spiegare la facilità di influssi altrui.

Quando poi tali influssi si rivelano non solo nella parte più esteriore dell' opera d' arte, ma anche nel suo più intimo, anche nella sua essenza, in tutto il suo spirito, il fenomeno assume un' importanza capitale che richiede il nostro maggiore interessamento in quanto in esso noi troviamo una chiave per intendere e risolvere altri problemi e un lume per chiarire forme ed aspetti che altrimenti sarebbero oscuri e dubbi.

* * *

Poche opere d' arte come questa Deposizione appaiono così chiare e precise nella loro genesi e in tutta la loro formazione e il loro sviluppo, e di poche opere è anche tanto utile tale indagine perchè essa rivela un momento assai significativo della vita e dell'opera dell'artista e acquista un'importanza capitale confrontandola col passato e mettendola a riscontro con le opere che seguiranno.

L' incarico di dipingere questa Deposizione Raffaello lo ebbe negli ultimi tempi del suo soggiorno a Perugia. Doveva essere ancora vivo nella città il ricordo della terribile tragedia che questa Deposizione ha poi eternato con le forme dell'arte, tragedia shakespeariana che illumina di una pietosa e fosca luce la storia di Perugia alla fine del Rinascimento, e della quale forse un ricordo non pallido è appunto nella forma e nelle intenzioni di questa pittura.

STUDIO PER UN PRIMO PENSIERO DELLA « DEPOSIZIONE » (RIPASSATO A PENNA DA UNO SCOLARO).
PARIGI, LOUVRE. (Fot. Alinari).

Atalanta Baglioni volle offrire alla Vergine un'opera d'arte quasi a chiedere mercè per la sua pena senza confine. E l'opera di Raffaello ricorda così l'orribile tragedia e celebra quel cuore di madre che tanto crudelmente aveva sanguinato.

Atalanta Baglioni, bella d'una bellezza senza pari, rimasta vedova a vent'anni dedicò tutta sè stessa al figliuoletto Grifone, sacrificando la sua giovinezza e chiudendo la sua bellezza in un cerchio di austera disciplina di devozione materna.

Ma l'aquilotto covava pur nel nido di piume e il sangue dei Baglioni ribolliva nel giovane con le passioni e gli odi dei suoi maggiori. Passioni e odi che divamparono in una notte di strage contro i suoi stessi parenti e per la quale la madre affettuosissima lo cacciò lontano da sè con terribili maledizioni, così terribili, dice un vecchio cronista, « che pareva che la terra inghiottisse il giovane », e senza più volerlo vedere, finchè caduto in guerra ella volle far tacere la sua pena ed ascoltando solo il suo cuore, accorse per rivederlo ancora una volta. Allora — racconta il cronista — « il suo figlio fisse gli occhi a quelli de sua matre et allora

LA DEPOSIZIONE — ROMA, GALLERIA BORGHESE.

sua matre come saggia e prudente restò dal suo duro pianto esortando e confortando il suo caro figlio a perdonare a tutti quelli che lo avevano conducto a morte e che li facesse segno de perdono. Et allora porse el nobil giovinetto la destra mano a la sua giovenil matre, stringendo de sua matre la bianca mano: et poi incontinente spirò l'anima del formoso corpo et passò con infinite benedizioni de sua matre, in cambio de le maledictioni che prima le aveva date ».

mancherebbe. E così venuto a Firenze, dove attese con incredibile fatica agli studi dell'arte, fece il cartone per la detta cappella con animo d'andare, come fece, quanto prima gli venisse in acconcio a metterlo in opera ».

E poco oltre: « Fu richiamato Raffaello a Perugia dove primieramente in San Francesco finì l' opera della già detta madonna Atalanta Baglioni: della quale aveva fatto, come si è detto, il cartone in Fiorenza ».

Nel lungo tempo frapposto fra la commis-

CRISTO AL SEPOLCRO — INCISIONE DI A. MANTEGNA.

Il quadro fu ordinato a Raffaello probabilmente nel 1503 e fu finito solo nel 1507. E queste due date bastano già a spiegare molti dei dubbi e dei problemi che il quadro solleva. Per un artista della facilità di Raffaello questo lungo periodo di gestazione ha un significato che non può sfuggire ad alcuno.

Il Vasari racconta che « prima che partisse di Perugia, lo pregò madonna Atalanta Baglioni che egli volesse farle per la sua cappella nella chiesa di San Francesco una tavola: ma perchè egli non potè servirla allora, le promise che tornato che fusse da Firenze, dove allora per i suoi bisogni era forzato di andare, non le

sione e l'esecuzione Raffaello non dimenticò l'opera che doveva eseguire, si può anzi dire che egli vi pensasse assiduamente, tanti sono i disegni e gli studi che ad essa ha dedicato e che sono giunti fino a noi. Seguendo su per i fogli sparsi in tante collezioni d' Europa il pensiero di Raffaello si può credere che la prima idea del quadro derivasse direttamente dalla Deposizione del Perugino, dipinta nel 1495, ora alla Galleria Pitti, composizione statica quante altre mai, se pure non così inerte ed architettonica come quella, pure del Perugino, della Galleria degli Uffizi.

L'una e l'altra erano assai affini allo spirito

di Raffaello, alla calma, alla serenità, alla simmetria immobile che è una delle caratteristiche più costanti del maestro, e naturalmente il giovane Raffaello doveva essere tentato di seguire la via battuta dal Perugino.

Un disegno della collezione del Louvre ci mostra appunto la prima forma di questa Deposizione. Qui la composizione, completa e studiata in ogni particolare, appare già come frutto di lungo studio e di costante applicazione. Mentre nel quadro del Perugino il Cristo è posato quasi a sedere sopra una pietra quadrata coperta d'un lenzuolo e la Madonna e le altre donne sono intorno quasi incredule della morte e lo pregano e lo invocano e sembrano interrogarlo, nel disegno del Louvre il Cristo posa per terra tenendo la testa sulle ginocchia della madre che è svenuta e sostenuta dalle sante donne.

Raffaello continuava così la tradizione peruginesca e continuava il suo sistema, sviluppando e completando, e per certe parti umanizzando, le forme e le formule del Perugino, attingendo largamente dal maestro, pur rinnovando col suo genio e con la sua sensibilità le fredde formule del Perugino. Ma ecco che il soggiorno a Firenze agisce sul suo spirito esaltandolo e rinnovandolo, aprendo ai suoi occhi attoniti tutto un nuovo mondo sconosciuto e meraviglioso.

LA DEPOSIZIONE — RIPRODUZIONE DALLA STAMPA DI A. MANTEGNA. VENEZIA, ACCADEMIA.

LA DEPOSIZIONE — RIPRODUZIONE DALLA STAMPA DI A. MANTEGNA. VENEZIA, ACCADEMIA.

E difatti a Firenze Raffaello veniva a conoscere nello stesso tempo le prime luci e gli ultimi lampi del Rinascimento toscano. Ai suoi occhi avidi di vedere e di imparare erano apparse contemporaneamente le conquiste già mature di Masaccio al Carmine e quelle nuovissime di Leonardo e di Michelangelo, e insieme con queste quelle più antiche di Giotto, e fra le une e le altre, quasi a completamento, l'opera dei migliori fiorentini, così varia e così diversa dall'opera degli umbri.

« Studiò questo eccellentissimo pittore — scrive appunto il Vasari — nella città di Firenze le cose vecchie di Masaccio: e quelle che vide nei lavori di Michelagnolo lo feciono attendere maggiormente agli studi e per conseguenza acquistarne miglioramento straordinario all'arte e alla sua maniera. Ebbe oltre gli altri mentre stette Raffaello in Fiorenza stretta dimestichezza con fra Bartolomeo di San Marco, piacendogli molto e cercando assai di imitare il suo colorire ». E proprio nel tempo ch'egli era a Firenze intento a conoscere e studiare l'opera varia e multiforme della pittura fioren-

LA MORTE DI MELEAGRO (?) OXFORD, UNIVERSITÀ.

storia dell'arte italiana. Il primo frutto di questo studio nuovissimo è un nuovo orientamento dell'arte di Raffaello o almeno un tentativo abbastanza deciso di avviarsi per una nuova strada. Ai progetti di una Deposizione calma, ordinata, tranquilla, sul genere di quella del Perugino, sussegue il progetto per una composizione più mossa, più viva, meno statica e più dinamica, invece che ad una Deposizione Raffaello pensa ora ad un Trasporto al Sepolcro, così che non è più rappresentato nel quadro in un momento di riposo il pianto delle Marie e dei discepoli intorno al corpo di Cristo, ma è rappresentata l'azione del Trasporto. E' lo spirito dell' arte di Michelangelo che agisce su Raffaello e lo spinge dall'immobilità verso l'azione e il movimento.

Ed è un'azione immediata quanto altre mai, perchè occorre ricordare a noi stessi, che vedendo oggi l'opera completa di Michelangelo troppo facilmente ricordiamo l'influsso esercitato

tina, si esponevano a Firenze i cartoni famosi di Michelangelo e di Leonardo per la decorazione del Palazzo della Signoria, quei cartoni che hanno veramente segnato una data nella

da Michelangelo su Raffaello, che nel tempo che Raffaello lavorava alla Deposizione, Michelangelo aveva dipinto soltanto la Madonna Doni, la Deposizione di Londra (anno 1495) e la Ver-

STUDIO PER LA « DEPOSIZIONE » — LONDRA, MUSEO BRITANNICO. (Fot. Alinari).

gine di Manchester. Il famoso cartone di Michelangelo per la sala del Palazzo della Signoria è dunque il primo e vero saggio dell'arte michelangiolesca che ha agito sullo spirito di Raffaello e che ha contribuito a quella crisi spirituale cui accennavo in principio.

Ma accanto a questo influsso più potenziale che reale, più indiretto che diretto, vi è un altro influsso che spiega questo e lo completa. Senza dubbio Raffaello ha conosciuto e studiato una stampa di Andrea Mantegna, rappresentante la Deposizione, stampa che deve essere stata assai ammirata ai suoi tempi, perchè si trova ricopiata assai fedelmente, quantunque non completa, nel famoso libro di disegni di Venezia che è stato attribuito a lungo a Raffaello stesso. Nella stampa del Mantegna l'azione è già precisa e definita tale quale Raffaello poi eseguirà: ma naturalmente Raffaello apporta nel quadro elementi suoi propri, trae dalla stampa la prima idea del movimento, ma la segue naturalmente senza fedeltà e interpretandola secondo la sua inspirazione.

A questo periodo di gestazione che si potrebbe dire michelangiolo-mantegnesca appartengono gli studi di Londra e di Oxford che vengono lentamente fissando la forma che apparirà poi definitivamente nel quadro.

STUDIO PER LA « DEPOSIZIONE » - LONDRA, MUSEO BRITANNICO.

STUDIO PER LA « DEPOSIZIONE » — LONDRA, MUSEO BRITANNICO.
(Fot. Alinari).

Un disegno di Oxford, mirabile fra i più mirabili di Raffaello, e detto a lungo erroneamente la Morte di Meleagro, esprime appunto il primo pensiero di Raffaello per questa nuova redazione. Alla scena immobile e fredda si sostituisce l'azione più viva del Trasporto, ma la scena è ancora vuota e slegata. Così appare ancora nel famoso disegno già nella collezione Habich che sviluppa solo in parte il motivo del disegno di Oxford.

Riappare poi in un disegno di Londra il pianto della Vergine e delle pie donne che accorrono verso il Deposto. La Vergine sembra mancare e le donne la sorreggono, ma l'azione ha ancora un ritmo unico: il quadro non è ancora diviso in due motivi come apparirà nella redazione definitiva e come ci è mostrato già in embrione in un altro disegno di Londra che rappresenta la Vergine svenuta, sostenuta dalle pie donne. Questo disegno è commentato e spiegato da un altro disegno pure a Londra che rivela un aspetto meno noto dell'operosità

artistica di Raffaello, lo studio del vero nell'anatomia. Per rendere più precisa e più evidente la figura della Vergine svenuta, Raffaello, seguendo forse anche l'esempio di Michelangelo, ha studiato l'atteggiamento di un cadavere sostenuto da una figura in piedi, e la Vergine svenuta appare appunto nel secondo disegno di Londra come risulta dallo studio di questo terzo disegno. Il quale sembra fatto apposta per illustrare e commentare un passo del Vasari dove è detto che « non potendosela dimenticare (la maniera del Perugino) fu cagione che con molta difficoltà imparò la bellezza degl'ignudi ed il modo degli scorti difficili dal cartone che fece Michelagnolo Buonarroti per la Sala del Consiglio di Fiorenza: ed un altro che si fusse perso d'animo, parendogli avere insino allora gettato via il tempo, non arebbe mai fatto, ancor che di bellissimo ingegno, quello che fece Raffaello; il quale smorbatosi e levatosi da dosso quella maniera di Pietro per apprendere quella di Michelagnolo, piena di difficultà in tutte le parti, diventò quasi, di maestro, nuovo discepolo e si sforzò con incredibile studio di fare, essendo già uomo, in pochi mesi quello che arebbe avuto bisogno di quella tenera età che meglio apprende ogni cosa, e dello spazio di molti anni.... Quando Raffaello si diede a voler mutare e migliorare la maniera, non aveva mai dato opera agl' ignudi con quello studio che si ricerca, ma solamente gli aveva ritratti di naturale nella maniera che aveva veduto fare a Pietro suo maestro, aiutandoli con quella grazia che aveva dalla natura. Datosi dunque allo studiare gl' ignudi ed a riscontrare i muscoli delle notomie e degli uomini morti e scorticati con quelli dei vivi, che per la coperta della pelle non appariscono terminati nel modo che fanno levata la pelle; e veduto poi in che modo si facciano carnosi e dolci nei luoghi loro, e come nel girare delle vedute si facciano con grazia certi storcimenti e parimenti gli effetti del gonfiare ed abbassare ed alzare o un membro o tutta la persona, ed oltre ciò l'incatenamento dell'ossa, de' nervi e delle vene, si fece eccellente in tutte quelle parti che in uno ottimo dipintore sono richieste ».

STUDIO PER LA « DEPOSIZIONE ». — FIRENZE, UFFIZI. (Fot. Alinari).

STUDIO PER LA « CARITÀ », PARTE DELLA PREDELLA DELLA « DEPOSIZIONE ».
VIENNA, ALBERTINA.

Con lo studio del gruppo della Vergine e delle pie donne la concezione del quadro ha trovato finalmente la sua forma definitiva. Cambierà naturalmente il gruppo in un atteggiamento assai più felice e più conforme allo spirito di Raffaello, ma intanto la composizione è definitivamente concepita con spirito nuovo nell'arte raffaellesca, in due gruppi a contrasto, in uno il movimento e l'azione, nell' altro la calma e il sentimento.

Ma come rapidamente e facilmente maturerà nella fantasia del maestro la forma definitiva del gruppo della Vergine e delle pie donne, il gruppo dei portatori del Cristo invece richiede ancora altri studi e altre ricerche pazienti fino a che esso appare quasi definito in un disegno portatori di sinistra e di San Giovanni, le quali sono disposte a ventaglio con una disposizione così rigida e geometrica che rende duro e pesante e materiale il gruppo stesso.

E questa impressione poco piacevole è accentuata dal parallelismo fra la testa del Cristo e quella del portatore, che appare meno nei primi disegni e che è accentuata nel disegno degli Uffizi e quindi nel quadro.

Un particolare felice invece che è appena accennato nel disegno del Louvre trova la sua forma definitiva già in un disegno di Londra, ed è la figura della Maddalena che si insinua fra i portatori e solleva la mano di Cristo. Questo particolare così umano, così raffaellesco è apparso a taluno come una novità tanto strana

LA CARITÀ — PARTE DELLA PREDELLA DELLA « DEPOSIZIONE » — ROMA, VATICANO.

degli Uffizi già preparato per una riproduzione sul cartone definitivo.

La figura del Cristo dall'uno all'altro dei disegni ha subìto una trasformazione assai notevole. A poco a poco il tipo giovanile e femmineo dei primi disegni, dolce, sereno e senza sofferenze, si è trasformato in un tipo che esprime un dolore spasmodico e appassionante, così come la testa si è girata lentamente verso lo spettatore in una paziente ricerca di espressione più efficace e più eloquente. Ugualmente mentre in alcuni disegni il tipo del Cristo appare molto affine al Cristo della Pietà di Michelangelo al Vaticano, nella redazione definitiva sembra piuttosto tendere ad una ricerca leonardesca che non ad una imitazione michelangiolesca.

Una disposizione invece è rimasta immutata dopo i primi studi e si ripete quasi costante nei vari disegni successivi, ed è il gruppo formato dalla testa del Cristo, da quelle dei due da ricorrere all'antichità classica per trovarvi un motivo analogo di inspirazione. Vi è infatti al Museo Capitolino un bassorilievo rappresentante Ettore o più probabilmente Meleagro nel quale si osserva un atteggiamento simile a questo. Ma non occorreva andare tanto lontano e scomodare l'antichità classica per trovare un motivo tanto naturale e tanto semplice, già che esso si ritrova non solo in moltissime rappresentazioni della Deposizione, ma anche in un'opera che Raffaello aveva avuto assai vicino e alla quale naturalmente aveva pensato più volte, nella Deposizione cioè del Perugino, ora alla Galleria Pitti.

Nè, del resto, questo è il solo motivo ch'egli ha tratto dal Perugino e specialmente dalla Deposizione di questi. Pur avendone abbandonato il concetto informatore, egli vi attinse e nella rappresentazione del paesaggio, chiaro, sereno, ridente, e persino nella forma degli alberi, forma tutta peruginesca che si ritrova spesso anche

in altre opere di Raffaello, come nella Madonna del Cardellino.

Ed un altro elemento ancora egli trasse dal maestro, l'espressione del dolore e della disperazione rappresentata da mani giunte con le dita intrecciate che si ritrova in due figure della Deposizione del Perugino e che Raffaello ha ripetuto nella figura del San Giovanni.

Ancora, nel quadro del Perugino i due portatori sono l'uno giovane con una specie di turbante, l'altro vecchio con una lunga barba, e Raffaello nel disegno del Louvre introduce fra gli spettatori il vecchio col turbante, mentre poi nel quadro mette il turbante ad un portatore nè vecchio nè giovane e con poca barba, e rappresenta giovane l'altro portatore senza barba.

LA FEDE — PARTE DELLA PREDELLA DELLA « DEPOSIZIONE » - ROMA, VATICANO.

Se questa parte del quadro è quella nella quale si è maggiormente affaticata la mente di Raffaello in una continua incessante ricerca di miglioramenti e di perfezionamenti, ed è quella che è riuscita più fredda e più, diciamolo pure, accademica, nell'altra parte sembra che l'artista abbia più facilmente trovato la forma definitiva domandando alla sua fantasia e alla sua sensibilità l'inspirazione più serena e più facile.

Ma anche qui lo studio e l'imitazione sono abbastanza facilmente avvertibili. La bellissima figura seduta di una delle pie donne che sostiene la Vergine è derivata direttamente dalla Madonna dipinta da Michelangelo per la famiglia Doni fra il 1501 e il 1505.

Ed ancora un altro ricordo michelangiolesco. E' noto che la pittura della Galleria Borghese è incompleta e che la sua predella è alla Pinacoteca Vaticana, mentre la lunetta col Dio Padre è rimasta a Perugia. Ora nella predella che rappresenta le tre virtù teologali, Fede, Speranza e Carità, la figura di quest'ultima, inscritta nel cerchio con una forma piramidale, rammenta anch'essa i tentativi di Michelangelo di inscrivere un gruppo in un cerchio. E volendo spingere oltre l'analisi si può riconoscere anche nella testa della Carità stessa una reminiscenza michelangiolesca, un tipo michelangiolesco, in quanto essa è assai affine alla Sibilla Delfica di Michelangelo, quantunque questa sia di qualche anno posteriore.

Così la Deposizione di Raffaello segna una data assai importante nella vita e nell'opera dell'artista, come quella che esprime e manifesta in Raffaello gli influssi più vari e più improvvisi, dal Mantegna a Michelangelo.

Essa rappresenta dunque un momento nell'attività artistica di Raffaello degno della maggiore attenzione perchè in essa appare soprattutto il primo influsso michelangiolesco, il primo tentativo di abbandonare le forme consuete e severe dell'arte umbra per seguire la nuova corrente, per sostituire al sentimento l'azione, per agitare e far vivere e vibrare la composizione che fino allora era rimasta in lui immobile ed inerte.

Non si può affermare che il tentativo sia riuscito del tutto felice. A malgrado dei molti e lunghi studi, e forse anzi per questo appunto, la Deposizione è proprio la più debole, la più incerta, la più faticosa delle composizioni di Raffaello.

Fortunatamente per lui e per noi la novità michelangiolesca lo attrasse per poco tempo, e Raffaello, soddisfatta quella curiosità, riprese la sua via domandando al suo cuore e alla sua fantasia l'inspirazione per le maggiori creazioni.

La Deposizione della Galleria Borghese resta

dunque come una parentesi poco luminosa nell'opera di Raffaello fra il periodo umbro delle incantevoli Madonne e il periodo romano delle solenni composizioni vaticane.

Parentesi di penombra che a chi ben guardi non nuoce alla gloria del maestro, come quella che anzi illumina di più viva luce la sua personalità e la sua originalità.

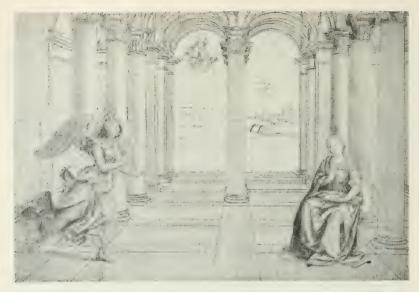
Ciò che costituisce il difetto principale dell'opera è ciò che appunto fu più ammirato nel XVI secolo. La freddezza, lo studio faticoso, lo sforzo duramente vinto, la costrizione, il virtuosismo, appaiono tanto più pregevoli in quell'età nella quale l'entusiasmo e la fede degli artisti sinceri da Giotto a Raffaello e a Michelangelo venivano dimenticate e ad esse si sostituivano il ragionamento e lo studio. L'Accademia cominciava la sua opera di corrosione. Documento di questa interpretazione raffaellesca è naturalmente il Vasari, il quale così esalta la Deposizione: « E' in questa divinissima pittura un Cristo morto portato a sotterrare, condotto con tanta freschezza e sì fatto amore che a vederlo pare fatto pur ora. Immaginossi Raffaello nel componimento di questa opera il dolore che hanno i più stretti ed amorevoli parenti nel riporre il corpo d'alcuna più cara persona nella quale veramente consista il bene, l'onore e l'utile di tutta una famiglia. Vi si vede la Nostra Donna venuta meno e le teste di tutte le figure molto graziose nel pianto e quella particolarmente di

L'ETERNO PADRE — LUNETTA DELLA « DEPOSIZIONE » — PERUGIA, PINACOTECA. (Fot. Alinari).

San Giovanni, il quale incrocicchiate le mani china la testa con una maniera da far commuovere qual è più duro animo a pietà. E di vero, chi considera la diligenza, l'amore, l'arte, la grazia di quest' opera ha gran ragione di maravigliarsi; perchè ella fa stupire chiunque la mira, per l' aria delle figure, per la bellezza de' panni ed insomma per una estrema bontà ch'ell'ha in tutte le parti ».

Oggi con occhi più sereni e più liberi noi possiamo esaminare e giudicare questa pittura di Raffaello in sè e in rapporto al resto dell'opera sua. E se la critica è abbastanza facile e, in opposizione all'entusiasmo del Vasari, è oggi generale e forse troppo spinta perchè dimentica le parti nelle quali l' anima di Raffaello fiorisce di tanta bellezza, non dobbiamo perdere di vista le ragioni che hanno contribuito a tali difetti, nè il modo rapido e deciso col quale Raffaello si è liberato dal peso morto dell'imitazione di un genere che minacciava di soffocare le sue meravigliose virtù. Questa Deposizione resta dunque una data e non solo nell'opera di Raffaello, ma anche per tutta l' arte italiana. Da quel momento e da quell'esempio deriva in gran parte la decadenza della pittura italiana.

ART. JAHN RUSCONI.

STUDIO PER LA MADDALENA (?) DELLA « DEPOSIZIONE ». — FIRENZE, UFFIZI.

CARTONE PER L'« ANNUNZIAZIONE » DELLA PREDELLA DELL'« INCORONAZIONE » (PINACOTECA VATICANA) — PARIGI, LOUVRE.

(Fot. Alinari).

I DISEGNI DI RAFFAELLO.

ATERIA ancora difficile, quella dei disegni di Raffaello. Dopo che il Passavant ebbe accettato con troppa indulgenza una massa di cose anche più che dubbie ed incerte, si ebbe una specie di reazione, che arrivò fino all'eccessiva intransigenza del Fischel. Da qualche tempo però anche questi — che allo studio dell'argomento ha dedicato un ventennio di ricerca e di osservazione — comincia a ricredersi e ad accrescere il tesoro dei disegni raffaelleschi di molti pezzi già negati come genuini.

Tuttavia, se per i periodi perugino e fiorentino — l'urbinate è appena rappresentato — un certo accordo si è andato formando tra i critici, sì che abbiamo ormai un cospicuo gruppo di fogli che vanno dal 1500 al 1508, e pei quali la sicurezza è quasi indiscussa, per il periodo romano l'incertezza rimane ancora grandissima.

Gli è che l'opera degli aiuti e dei discepoli, dei continuatori e degli imitatori, dei pasticciatori e dei falsificatori si è specialmente esercitata attorno alle creazioni più famose; sì che ancora non solo soffoca e sommerge quello che di genuino vi è; ma fin questo suscita spesso il dubbio in uno studioso avveduto, quando almeno il segno del genio non dissipi ogni incertezza.

Non è qui il caso però neppur di riassumere le più sicure conclusioni sull'arduo argomento; lo spazio concessomi sarebbe inadeguato alla vastità della materia. Sì che mi limiterò quasi alla illustrazione di una trentina di pezzi appartenenti ai varii periodi dell'attività del maestro, e scelti accuratamente tra i più sicuri.

Al tempo della dimora in Urbino appartengono forse due soli disegni del Sanzio: quello quasi definitivo, della Galleria Nazionale di Londra, per il *Sogno del cavaliere*, un po' freddo

DISEGNO PER L' « INCORONAZIONE ». — LONDRA, MUSEO BRITANNICO.

(Fot. Alinari).

e scolastico; e quel delizioso ritrattino — creduto da molti un autoritratto — che si conserva ad Oxford. Una cosa un po' scolastica anche questa. Il giovinetto sedicenne ha condotto sul foglio la punta d'argento con una qualche timidezza, anche se non vi sono pentimenti e incertezze. Si direbbe un'esecuzione *a pulito* di studii precedenti.

DISEGNO PER LA « CAVALCATA », AFFRESCO DEL PINTURICCHIO (LIBRERIA DEL DUOMO DI SIENA) — FIRENZE, UFFIZI.
(Fot. Alinari).

Seguono — sparse qua e là — poche carte con ricordi dal Signorelli, dal Perugino, dal Pinturicchio: rapidi appunti o accademie. Finchè si arriva al magnifico complesso degli studii per la tavola di San Niccolò da Tolentino.

Qui già si rivela il maestro. Nel gran disegno di Lilla, ove la composizione è abbozzata nelle linee generali, la punta d'argento è andata fissando i contorni e accentuando le forme con una leggerezza sicura. In altri fogli di Oxford sono studiati amorosamente i particolari: intere figure, o la mano del Santo che stringe il libro, o quelle dell'Eterno che sostiene lievemente la corona. Sembra quasi che la punta d'argento abbia appena toccato la carta, nella ricerca di una grazia sottile di atteggiamenti e di forme.

Un altro gruppo costituiscono gli studii per l'*Incoronazione* della Vaticana. Sono disegni a penna tratti dai modelli in posa; un po' fermi, un po' duri. Meglio quando la punta d'argento segna dolcemente, con contorni evanescenti qualche testa soavissima. Una certa immobilità torna invece negli studii di composizione per le storie della predella (l'Adorazione dei Magi di Stocolma e la Circoncisione di Oxford; l'uno e l'altro a penna; l'uno e l'altro sicuri nel tratto messo giù senza incertezze) e specialmente nel cartoncino per la Annunziazione, esistente al Louvre. La punteggiatura indica come fosse adoperato direttamente per il dipinto, per quanto in questo il paesaggio offra non poche varianti. Ma appunto per tale sua destinazione, questo cartoncino ha non so che di freddo e di fermo, che appena attenuano le ombreggiature del bistro.

Ma la punta d'argento torna nei deliziosi studii del Museo Britannico: squisito in special modo quello per la testa del San Tommaso ove il segno morbido e delicato esprime perfettamente il contenuto sentimentale della figura.

Una maggiore disinvoltura, una più franca scioltezza si osserva in due disegni, che ormai molti concordano nell'attribuire a Raffaello, per quanto abbiano indubbiamente servito agli affreschi della Libreria del Duomo di Siena, commessi al Pinturicchio dal cardinal Francesco Piccolomini. In uno, posseduto dal conte Baldeschi di Perugia, è definita la composizione dell'incontro di Federigo III con Eleonora di Portogallo. Nell' altro, che si conserva agli Uffizi, è sceneggiata, a penna ed a bistro, la cavalcata di Enea Silvio e di monsignor Capranica alla volta di Basilea. Qui i tipi sono più raffaelleschi che nel dipinto; e v'è un fare più agile e snello; v'è una larghezza e ampiezza maggiore. Per fino il paesaggio vi è accennato con un sentimento nuovo, più naturalistico, che nell'affresco scompare per lasciar luogo ad elementi convenzionali.

Al periodo perugino appartengono molti altri disegni; mi limiterò però a rammentare il *San Sebastiano* di Amburgo, morbido nel contorno ripassato grassamente più volte quasi a nascondere i successivi pentimenti, e pastoso nel modellato; la mezza figura di donna del British Museum, un po' peruginesca, ma già con una pienezza e una mollezza, pur contenuta, ignote al maestro; e la *Madonna della melagrana* dell'Albertina di Vienna, tratteggiata sicuramente

DISEGNO PER L'« ADORAZIONE DEI MAGI » (PINACOTECA VATICANA) — STOCOLMA, MUSEO.

con la penna, che è andata, al solito, ripassando e ingrossando i contorni, e accennando le ombre a segni dritti o intrecciati. Ha un' aria di famiglia con le Madonne Diotallevi e Solly, ma prelude già alla maggior robustezza costruttiva del periodo fiorentino.

A questo vorrei assegnare anche il magnifico disegno degli Uffizi pel *San Giorgio* del Louvre, tanto di verrocchiesco e di leonardesco v'è nel cavallo impennato, e tanto più di spavalda scioltezza, che nei disegni precedenti, v'è nel muover la penna. Più quasi che nell'altro degli Uffizi pel *San Giorgio* dell'Ermitage, e nel quale le reminiscenze leonardesche (*Adorazione dei Magi*) sono ancor più riconoscibili. E' uno studio definitivo, anche se il paese è appena accennato. Correttissimo il segno e senza pentimenti, anche se si duplica e triplica in qualche tratto del contorno. E le ombre sono sempre le stesse, a rado reticolato.

Ma ecco nel disegno per la *Madonna del Granduca*, pure agli Uffizi, una maniera diversa. Ritorna la punta d'argento del periodo perugino; ma con quanta maggior leggerezza adoperata! Scorre lieve e sicura a segnare il contorno, quasi tralasciandolo qua e là; s'indugia a marcare uno scuro, una piega, un partito di pieghe, rafforzata dalla matita che turbina nelle ombre più dense. E' tutto una morbidezza che nel dipinto quasi si assoda. La figura della Vergine è un po' più piegata sulla vita; il braccio destro, un po' stanco, s' abbassa fino al piede del putto; anche la testa lievemente s'inclina; e pur nel volto è non so quale abbandono.

DISEGNO DEFINITIVO PER IL SAN GIORGIO - (PIETROGRADO, EREMITAGGIO) FIRENZE, UFFIZI.

(Fot. Alinari).

Vicino a questo delizioso disegno, porrei la sanguigna del British, con la Vergine adorante, tratteggiata con ugual leggerezza, molle e pastosa: è un pensiero che non si ritrova nella iconografia raffaellesca, ma che ricorda qualche motivo fiorentino.

MADONNA DELLA MELAGRANA — VIENNA, ALBERTINA. (Fot. Alinari).

Ed eccoci al gruppo delle *Madonne*, nelle quali l'originalità dell'artefice si afferma ormai superbamente, anche se con quella del Granduca ci aveva dato un tipo già suo.

Per la *Madonna del prato* esistono all'Albertina due carte che — rara fortuna pel Sanzio — ci rivelano come nascessero in lui quelle sue magnifiche creazioni.

In un primo foglio la penna turbina agile, a cerchi ed ovali, a trovare la forma, o si indugia un istante a segnare con un punto, con un tratto brevissimo, bocche, occhi, nasi. Il motivo non è ancora fermato. Se il putto non fosse già atteggiato a benedire, si potrebbe credere si trattasse anche di primi pensieri per la *Madonna del Cardellino*. Intanto nel medesimo foglio il gruppo è meglio definito, e i putti ristudiati a parte.

In un secondo, pure a penna, le forme sono più elaborate. La figura della Vergine è sempre un po' inclinata, ma ha quasi il tipo che vedremo nella tavola; il putto benedice; San Giovannino accenna a genuflettersi. In alcuni schizzi, lì accosto, è ristudiato; ed in uno quasi già s'inginocchia.

pel putto invertito; a meno che non si tratti di un motivo per un'altra Madonna.

Ricordano questi, gli studii per la *Madonna del Cardellino*. In una carta di Oxford v'è un primo accenno: la Vergine, col putto appoggiato tra le gambe, legge; e accanto v'è forse un pensiero diverso, balenato in un momento

PENSIERI E STUDII PER LA « MADONNA BRIDGEWATER » (LONDRA) — FIRENZE, UFFIZI. (Fot. Braun).

Finalmente, in un terzo foglio, il gruppo appare come in serie, tre volte; ai lati senza il Battista, al centro con lui: la composizione è finalmente fissata, anche se la figura della Vergine è sempre un po' più inclinata che nel quadro. Mancano però gli attacchi ultimi fino al cartone, ove tutto l'insieme doveva acquistar più di equilibrio e di calma. In basso al foglio, uno schizzo turbinoso, forse con una variante

successivo, e condotto più innanzi, con la Madre divina che tiene il bambino sulle ginocchia, mentre San Giovannino sta presso. E' un completo studio di nudi.

Poi, in un'altra carta di Oxford, il gruppo è trovato quasi definitivamente, anche se la figura della Vergine è ancora lievemente inclinata come negli studii dell'Albertina, se il putto legge nel libro (che passerà poi nella mano si-

STUDIO PER LA « MADONNA DEL GRANDUCA » (GALLERIA PITTI) — FIRENZE, UFFIZI.
(Fot. Alinari).

STUDIO PER UNA MADONNA ADORANTE. — LONDRA, MUSEO BRITANNICO.
(Fot. Alinari).

nistra della Vergine e sarà sostituito dal cardellino) e se il Battista osserva, un po' in disparte, invece di entrare in azione, come nel dipinto.

Anche per altre Madonne di questo periodo si hanno disegni d'insieme, quasi definitivi. Per

PENSIERI E STUDII PER LA « MADONNA BRIDGEWATER » (LONDRA) E PER LA « MADONNA DI CASA COLONNA » (MUSEO DI BERLINO). LONDRA, MUSEO BRITANNICO. (Fot. Alinari).

la *Belle jardinière* un foglio al Louvre, mentre in un altro di Oxford è studiata a parte la figura del putto. Per la *Madonna Esterhazy* un foglio agli Uffizi, nel quale la composizione è già essenzialmente determinata, per quanto la fattura a tratti di penna tondeggianti, che passano e ripassano i contorni nella ricerca della forma voluta e il paese appena accennato, indichino uno stato di elaborazione. E finalmente per la *Madonna Bridgewater* due carte preziosissime agli Uffizi ed al British.

Nella prima, in alto, il motivo è rapidamente accennato a sinistra; poi a destra meglio fermato. Soltanto l'atteggiamento del putto sarà poi invertito. Per questo, alcuno ha pensato ad uno studio per la Madonna d'Orléans; ma la novità della *Madonna Bridgewater* sta nella posa audacemente mossa del bambino e che sembra appunto quella che il maestro ricerca nella parte superiore di questa carta. In basso sono altri schizzi improvvisi, forse per composizioni diverse.

PENSIERI E SCHIZZI PER LA « MADONNA DEL PRATO » (GALLERIA DI VIENNA) — VIENNA, ALBERTINA.
(Fot. Alinari).

PENSIERI E SCHIZZI PER LA « MADONNA DEL PRATO » (GALLERIA DI VIENNA) — VIENNA, ALBERTINA.
(Fot. Alinari).

Nella carta del British il motivo è ripreso; ma il putto è ormai nella mossa voluta. Il maestro ha rielaborato di nuovo il gruppo, cercando di stabilirne la massa e di definirne le forme con un rapido muover di penna.

A destra di questo, è uno schizzo che si crede per la *Madonna Colonna*; ma non si scorge il motivo del libro che nel quadro sembra fondamentale; in alto un pensiero fugace per un'altra Madonna; per alcuni quella di Casa Tempi.

Al soggiorno fiorentino appartengono altri numerosi magnifici disegni: quelli ad esempio gli occhi, le narici, la bocca. La veste è appena accennata con pochi segni quasi nervosi. E', nell'insieme, un'improvvisazione piena di vita più che il dipinto.

Al periodo fiorentino appartiene certamente anche la lotta di centauri del Gabinetto degli Uffizi. Qualcuno ha dubitato possa essere di Raffaello, così risentito ne è il carattere fiorentino; ma il dubbio non regge ad un attento esame. Se l'ispirazione è specialmente leonardesca, il tratto è caratteristico dell'Urbinate.

Intanto Raffaello continuava gli studii per la

PENSIERI E SCHIZZI PER LA « MADONNA DEL PRATO » (GALLERIA DI VIENNA) — VIENNA, ALBERTINA.
(Fot. Alinari).

per la *Santa Caterina* di Londra, il cui nudo è delicatamente studiato in un foglio di Oxford, e la testa delineata con amorosa cura in un altro foglio pure di Oxford; mentre il Louvre possiede il cartone, ove la matita si è mossa facile e agevole, leggera e sicura a segnare morbidamente le forme.

Una franchezza ardita e disinvolta si scorge invece nel magnifico disegno del Louvre per il ritratto di Maddalena Doni che è a Pitti. Evidentemente la gentildonna ha posato dinanzi al pittore, che ha rapidamente condotto la penna sul foglio a stabilire la massa, ritornando poi a modellare sommariamente il volto con le solite ombre a reticolo, ed a segnare con tratti più larghi e profondi — forse a pennello — *Deposizione* commessagli da Atalanta Baglioni. Pensò da prima a un *lamento* sul genere di quelli del Perugino, e tra i molti dubbi ed incerti, due disegni sicuri ci rimangono di questo pensiero: uno al Louvre, genuino ma ripassato a penna da uno scolaro, ed uno ad Oxford ove il gruppo s'aumenta da otto a dieci figure. Poi mutò. E forse la celebre stampa del Mantegna — la cui ispirazione è innegabile — gli fece preferire il trasporto della salma al sepolcro.

Di questo secondo pensiero, tra i molti disegni, due almeno sono originali. In quello di Oxford, con nove figure, il gruppo è già quasi composto definitivamente, e il movimento generale trovato. V'è però ancora qualche motivo che subirà delle varianti: la Vergine e le Marie

seguono dolorando i portatori; la Maddalena si china a baciare la mano di Cristo; e il corpo di questi è più reclinato di fianco. Nell'altro degli Uffizi il gruppo dei portatori è quasi quale lo vedremo nella tavola; v'è solo una figura muliebre in più tra uno dei portatori e la Maddalena; e il corpo di Cristo ha ancora un po' la posa reclinata del foglio di Oxford. La fattura, pur ferma e sicura, è mirabile per un non so che di sfumato e di impressionistico, ottenuto a sottili e leggeri tratti di penna.

Col periodo romano cominciano le incertezze. Che v'è di sicuro, ad esempio — tra i molti disegni d'insieme — parziali o totali — per la *Disputa del Sacramento*? Anche quello del British, che ci offre tutto il lato destro inferiore, pur con motivi che saran poi variati nell'affresco, mi lascia lievissimamente dubbioso.

Meglio quindi indugiarsi piuttosto sul rapido schizzo dell'Albertina per le figure di Sant'Ambrogio e di Pietro Lombardo, messe giù con pochi tratti che nettamente accennano più che non definiscan le masse; o sull'appunto più accurato, per quanto non meno immediato, per le figure appoggiate al balaustro di sinistra, e che si conserva al British Museum. Finchè un foglio del Louvre ci delizia con gli studii amo-

STUDIO PER IL RITRATTO DI MADDALENA DONI (GALLERIA PITTI) — PARIGI, LOUVRE. (Fot. Alinari).

CARTONE PER LA « SANTA CATERINA » (GALLERIA NAZIONALE DI LONDRA).
PARIGI, LOUVRE. (Fot. Alinari).

STUDIO PER LA « MADONNA DI CASA D'ALBA » (EREMITAGGIO) E PENSIERI PER LA « MADONNA DELLA SEGGIOLA » (PITTI) — LILLA, MUSEO WICAR.

(Fot. Braun).

N. 303-304

PENSIERO PER LA « MADONNA DEL CARDELLINO » (GALLERIA DEGLI UFFIZI).
OXFORD, GALLERIA. (Fot. Braun).

DISEGNO QUASI DEFINITIVO PER LA « MADONNA ESTERHAZY » (MUSEO DI BUDAPEST).
FIRENZE, UFFIZI. (Fot. Alinari).

rosamente condotti per il ritratto di Bramante. Qui la matita è andata elaborando con minuzia quasi affettuosa la testa, le mani, il panneggio, con un non so che di incisivo che ricorda certi disegni giovanili; ma non vi è più niente di scolastico, come in quelli; la sicura e spedita franchezza del tratteggio è mirabile.

Gli Uffizi posseggono per la *Disputa* due magnifici studii: l'Adamo e il Santo Stefano. Il primo, a matita nera che insiste nei contorni, offre una singolare squadratura delle nude forme, per quanto questa non pregiudichi alla morbidezza di modellato tipica del Sanzio. Più morbido e più sfumato il Santo Stefano estasiato, con un prodigioso panneggio. Sono due pezzi preziosi e conservatissimi. Guasto e mal ridotto è invece il cartone del Louvre per la testa del Padre Eterno; tanto che neppure è possibile dire se non v'abbia lavorato un aiuto, come alcuno crederebbe.

Tra i cartoni per le Stanze, celebre è quello della *Scuola d'Atene* che si conserva all'Ambrosiana, e che molto ha acquistato da un recente e saggio restauro. Ma è troppo noto perchè debba indugiarvi. Accennerò piuttosto a quella meravigliosa sanguigna che si conserva ad Oxford e che il maestro adoperò pel bassorilievo che si scorge nella base della statua d'Apollo, nell'affresco medesimo. Rappresenta una zuffa, ed è condotta con un tratteggio largo rapido e incisivo, che definisce i contorni raddoppiati e accostati, e le ombre messe giù a segni paralleli e incrociati. Si direbbe vi sia qualche cosa di michelangiolesco; come un ricordo del cartone della Battaglia di Pisa.

LOTTA DI CENTAURI — FIRENZE, UFFIZI. (Fot. Alinari).

Rimanendo ancora nella Stanza della Segnatura, tra i molti disegni che si riferiscono al *Parnaso* e che si conservano a Lilla, ad Oxford, a Windsor, al British di Londra, accennerò soltanto ai due dell'Albertina con le Muse. Mirabilmente la penna è andata atteggiando con superba armonia le due belle creature, senza quasi un'incertezza, senza un pentimento. Già vi si prelude agli altri due studii di Oxford per le figure di donna che assistono, nel primo piano a destra, alla cacciata di Eliodoro. Qui

la punta d'argento ha sguisciato sulla carta, girando, turbinando a cercare, a trovare la forma voluta, qua modellando perfettamente, là tralasciando una massa imprecisa. Stan bene col disegno di Chatsworth per la donna di profilo nell'*Incendio di Borgo*.

Questi studii, ove la grandiosità di Raffaello si rivela in tutta la sua potenza, ci interessano più forse di altri disegni che si riferiscono alle Stanze, come ad esempio quello degli Uffizi con la composizione quasi totale — per quanto poi variata nell'affresco — per la *Scarcerazione di San Pietro*, e nel quale la penna, l'acquerello e la biacca risolvono già il problema di luce.

I cartoni di Londra per gli arazzi, per quanto rivelino qua e là la mano del maestro in particolari meravigliosi, troppo debbono alla collaborazione degli aiuti perchè se ne possa parlare in un così breve scritto. Basterà accennare alla magnifica figura di Cristo nella scena della consegna delle chiavi a San Pietro, e che perfino nel panno conserva un riflesso della sua nobiltà.

STUDIO PER L'ADAMO DELLA « DISPUTA DEL SACRAMENTO ».
FIRENZE, UFFIZI. (Fot. Alinari).

STUDIO PER IL SANTO STEFANO DELLA « DISPUTA DEL SACRAMENTO ».
FIRENZE, UFFIZI. (Fot. Alinari).

Intanto, tra l'assillante lavoro delle Stanze, Raffaello preparava disegni per altre composizioni.

Il Museo Britannico possiede un meraviglioso disegno per la *Madonna di Foligno*. La punta d'argento vi giuoca quel giuoco portentoso di leggerezza e sicurezza ad un tempo che ci permette di riconoscer subito la mano di Raffaello, quando si ha la fortuna di trovarci dinanzi a carte come questa.

Quasi più meraviglioso ancora il disegno di Lilla per la *Madonna di Casa d'Alba*. Sulla carta sanguigna, il tratto rapido della matita ha segnato le masse e definito le forme. Sembra fatto d'un fiato, tanta ne è la spontaneità. Le ombre sono accennate con pochi tratti, le luci rilevate a biacca, con un giuoco miraco-

loso. In basso è uno schizzo rapido del putto, più mosso, quasi a ricordare la posa un po' violenta della *Madonna Bridgewater.* In alto due primi pensieri, ancora informi, per la *Madonna della Seggiola.*

Una fermezza maggiore si scorge nella sanguigna degli Uffizi per la *Madonna del Pesce*; fermezza che ha fatto pensare ad una copia del dipinto eseguita da un fiorentino, forse Andrea del Sarto. Ma, anche a voler trascurare le varianti che compaiono nella tavola, il foglio è originale; è di Raffaello quella scioltezza disinvolta e sicura, quel modellare con le ombre entro i precisi contorni.

Tralasciando pochi altri disegni per i Profeti e le Sibille della Pace, per le Loggie e per la Farnesina, veniamo agli studii per la *Trasfigurazione.*

Tra gli altri, sono accettati quasi concordemente quelli per gli Apostoli, che si conservano all'Albertina ed al Louvre. Sono studii di nudi già circa atteggiati come nel dipinto, trattati con gran sicurezza anche se i contorni, come al solito, si raddoppiano e triplicano in questo o in quel punto. Le ombre, a segni paralleli, molto accostati, sono più dense che nei disegni anteriori e danno un modellato più plastico, più risentito. Ma non so, v'è come una pesantezza, un che di massiccio che fa sorgere qualche lievissimo dubbio. E il dubbio aumenta col confronto del meraviglioso foglio di Oxford, ove è ripreso lo studio delle mani e delle teste di tre figure già studiate nelle rammentate carte del Louvre e dell'Albertina.

Qui veramente siamo dinanzi all'opera genuina del maestro, tale è la plasticità del modellato, tale la vita che anima non soltanto i volti dei due apostoli, ma fin le mani del terzo. E' forse l'ultima cosa cui attese Raffaello.

CARTONE PER IL PADRE ETERNO DELLA « DISPUTA DEL SACRAMENTO » — PARIGI, LOUVRE. (Fot. Alinari).

* * *

Un così rapido *excursus* non concede considerazioni generali. Tutt'al più qualche accenno alla tecnica ed al modo di lavorare del maestro, quali i suoi disegni ce li rivelano.

Raffaello ha adoperato ogni mezzo di trascrizione delle sue idee pittoriche; ma può dirsi che la penna sia stata da lui preferita nel primo momento, quando il motivo era ancora informe ed incerto nella mente, e la mano lo andava cercando sulla carta. Allora la penna

STUDII PER LA « DISPUTA DEL SACRAMENTO » (FIGURE DELL'ANGOLO DESTRO) — LONDRA, MUSEO BRITANNICO.
(Fot. Alinari).

PENSIERO PER LA « DISPUTA DEL SACRAMENTO » — LONDRA MUSEO BRITANNICO (Fot. Alinari).

CARTONE PER LA « SCUOLA D'ATENE » (ROMA, VATICANO) — MILANO, PINACOTECA AMBROSIANA.

(Fot. Alinari).

STUDIO PER LA « MADONNA DI FOLIGNO » (ROMA, VATICANO).
LONDRA, MUSEO BRITANNICO.

(Fot. Alinari).

si muove rapida a cerchi ed ovali, e turbina, finchè non ha trovato la forma voluta. E ora si indugia in un cincischiare confuso, ora invece accenna appena, con pochi tratti, le masse.

Trovato il motivo, la penna ritorna, almeno nei primi tempi, negli studii dai modelli; ma spesso è sostituita dalla punta d' argento o dalla matita.

Curiosi questi studii dal vero. Fino dal disegno di Lilla per il San Niccolò da Tolentino, compaiono gentili garzoni nella posa data poi alle creature divine. In un altro della medesima collezione, due giovani, nel succinto abito quattrocentesco, sono atteggiati nell'azione di Cristo e della Vergine nell'*Incoronazione* vaticana. In un secondo di Oxford, due altri posano per gli angeli musicanti del dipinto medesimo, e ad uno sono già accennate le ali. In un terzo, ancora di Lilla, a un giovane che sta accordando una mandòla, si va adattanto, sull'abito virile, una veste svolazzante di angelo, leggera come un velo.

Più tardi le pose sono piuttosto trovate su modelli nudi: così è, ad esempio, per la *Madonna del Cardellino* e per la *Santa Caterina* studiate nei rammentati disegni di Oxford; così per gli Apostoli della *Trasfigurazione* delle carte dell'Albertina e del Louvre.

La punta d'argento sembra preferita dal maestro per gli studii successivi, e per le composizioni d'insieme; mentre la matita ripassa spesso la punta, ed è a sua volta ripresa dalla penna. Qualche volta compare anche la biacca, nei lumi.

STUDIO PER LA « MADONNA DEL PESCE » (MADRID, MUSEO DEL PRADO) — FIRENZE, UFFIZI. (Fot. Alinari).

Nelle composizioni d' insieme e perfino nei cartoni è interessante notare come il paesaggio sia appena soltanto accennato nelle linee generali. Sembra il maestro lo conducesse quasi direttamente sulla tavola, forse col sussidio di altri studii particolari.

Specialmente nel periodo romano — ma un esempio si ha già nella Annunziazione per la predella vaticana — al tratto a penna si unisce la pennellata di bistro, che ora accenna le ombre nelle forme appena trovate con pochi tratti, ora invece le modella entro precisi contorni, mentre la biacca rileva le luci (*Scarcerazione di San Pietro* e *Morbetto* agli Uffizi).

STUDIO PER UNA DELLE MUSE DEL « PARNASO ». — VIENNA, ALBERTINA.
(Fot. Alinari).

STUDIO PER UNA DELLE MUSE DEL « PARNASO ». — VIENNA, ALBERTINA.
(Fot. Alinari).

DISEGNO PER LA « TRASFIGURAZIONE » (ROMA, VATICANO) — VIENNA, ALBERTINA.

(Fot. Alinari).

STUDII PER GLI APOSTOLI DELLA « TRASFIGURAZIONE ». VIENNA, ALBERTINA. (Fot. Alinari).

Ma quando non interviene il pennello ad acquerellare le ombre, queste sono generalmente indicate a tratteggio, più spesso a reticolo, che nel disegno degli Uffizi per la *Deposizione* Borghese raggiunge — come ho accennato — una leggerezza ed uno sfumato meravigliosi.

E i contorni, siano segnati a penna, a punta, a matita, dai primi agli ultimi disegni offrono sempre quella medesima caratteristica rammentata più volte: il tratteggio ripetuto successivamente con minimi accostamenti fino a trovare la linea voluta.

E' una specie di incontentabilità paziente, assai diversa da quella nervosa di Leonardo, o quella tumultuosa di Michelangiolo.

Anche quando ricerca la massa, la forma, la linea voluta, il maestro sembra operare con gioia serena, con misura armoniosa. Tutta la sua tempra d'artista è in questi disegni che ce la rivelano forse più dei dipinti troppo tormentati da numerosi restauri, quasi senza eccezione. Nelle carte sicure e genuine, Raffaello è solo, senza aiuti, senza collaboratori; ed è anche più spontaneo, più libero, più sincero — se così si può dire — che nelle tavole e negli affreschi.

NELLO TARCHIANI.

STUDII PER GLI APOSTOLI DELLA « TRASFIGURAZIONE » — OXFORD, GALLERIA. (Fot. Braun).

RAFFAELLO POETA E TRA' POETI.

Urbino e la sua corte ducale nei primi anni del '500. — La *Cronaca rimata* di Giovanni Santi. — Il culto di Raffaello per Dante. — I sonetti di Raffaello. — La Fornarina. — Il *Cortegiano* di Baldassar Castiglione. — Un aneddoto romano e una sentenza di Goethe. — Il Bibbiena, il Bembo, l'Inghirami, il Sadoleto, il Castiglione, il Navagero, il Beazzano, il Tebaldeo, il Sannazaro, l'Ariosto. — La « Venerina » del Bibbiena. — La morte di Raffaello, e il compianto poetico del Tebaldeo, del Castiglione, del Bembo, dell'Ariosto. — Due sonetti dell'arcade Zappi.

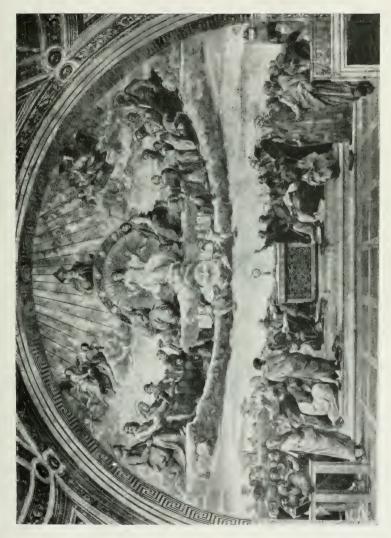
« ALLE pendici dell'Appennino, quasi al mezzo dell'Italia verso il mare Adriatico, è posta, come ognun sa, la picciola città d'Urbino », scriveva verso il 1508, nel suo forbitissimo e piacevolissimo volgare, uno degli uomini più amabili arguti e dotti del nostro Rinascimento, il conte Baldassarre Castiglione mantovano, che dalla corte milanese del Moro e da quella dei Gonzaga era venuto a stare fin dal 1504 in questa del duca Guidubaldo e della umanissima duchessa Elisabetta Gonzaga. « La quale », continuava, « benchè tra monti sia, e non così ameni come forse alcuni altri che veggiamo in molti lochi, pur di tanto avuto ha il cielo favorevole, che intorno il paese è fertilissimo e pien di frutti; di modo che, oltre alla salubrità dell'aere, si trova abbondantissima d'ogni cosa che fa mestieri per lo vivere humano. Ma tra le maggior felicità che se le possono attribuire, questa credo sia la principale, che da gran tempo in qua sempre è stata dominata da ottimi Signori, avvenga che nelle calamità universali delle guerre dell'Italia essa ancor per un tempo ne sia restata priva ». Il prode e cavalleresco e colto duca Federigo, « il quale a' dì suoi fu lume dell'Italia », aveva in quell'« aspro sito » fatto costruire un palagio, « secondo l'opinione di molti, il più bello che in tutta Italia si ritrovi; e d'ogni opportuna cosa sì ben lo fornì, che non un palazzo ma una città in forma di palazzo esser pareva; e non solamente di quello che ordinariamente si usa, come vasi d'argento, apparamenti di camere di ricchissimi drappi d'oro, di sete, e d'altre cose simili, ma per ornamento v'aggiunse una infinità di statue antiche di marmo e di bronzo, pitture singularissime, instrumenti musici d'ogni sorte: nè quivi cosa alcuna volse se non rarissima ed eccellente. Appresso con grandissima spesa adunò un gran numero di eccellentissimi e rarissimi libri greci latini ed ebraici, i quali tutti ornò d'oro e d'argento, estimando che

URBINO — DAL « CIVITATES ORBIS TERRARUM » DI G. BRUIA.

questa fusse la suprema eccellenza del suo magno palazzo .

Una delle più belle reggie e dei più cospicui musei del Rinascimento, la casa di codesto Duca. Il quale si faceva leggere, nei momenti di svago, Aristotele o Tito Livio, Platone o Giulio Cesare, sant'Agostino o Cornelio Tacito; attendeva personalmente, dopo aver richiesto su di esse il parere degli « architettori » più famosi, alle tante opere, e palazzi e fortezze e ponti e chiese, che fece costruire nei suoi dominii, « e pareva, a udirlo ragionare di questo, che fusse la principale arte ch' egli avesse mai fatto »; volle accanto a sè « i maggiori maestri di scultura che avesse quel tempo, e a udirlo parlare con uno scultore, pareva che l'arte fusse sua, in modo ne ragionava »; e intendentissimo com'era della pittura, « per non trovare maestri a suo modo in Italia, che sapessino colorire in tavole a olio, mandò insino in Fiandra, per trovare uno maestro solenne, e fêllo venire a Urbino, dove fece fare molte pitture di sua mano solennissime; e massime in uno suo istudio, dove fece dipingere i filosofi e poeti e dottori della Chiesa così greca come latina, fatti con uno maraviglioso artificio, e ritrassevi la Sua Signoria al naturale, che non gli mancava nulla se non lo spirito ». Narra tutto questo, con grande dovizia e precisione di particolari, un testimone oculare, il libraio (« cartolaio » dicevano allora) fiorentino Vespasiano da Bisticci, che il Duca chiamò ad Urbino per completarvi e riordinarvi la sua stupenda libreria: dov' erano, tra il moltissimo altro, « tutte l'opere del Petrarca e latine e vulgari, tutte l'opere di Dante latine e vulgari, tutte l' opere del Boccaccio latine » (non dunque il *Decamerone*, nè la *Fiammetta*, nè il *Filocolo*, nè gli altri poemi e poemetti in volgare!), e « tutte l'opere degli scrittori moderni », da Coluccio al Valla, da Poggio al Pontano, dal Filelfo al Panormita; e, superbo capolavoro di speciose e grandi miniature, « la Bibbia in due volumi istoriati, tanto ricco e degno quanto dire si potesse, coperto di broccato d'oro, fornito d'ariento ricchissimamente ». Questi enormi volumi s'ammirano ora, come presso che tutta quella magnifica raccolta urbinate, nella Biblioteca Vaticana, alla quale furono assicurati per l' acquisto fattone dal papa Alessandro VII, Chigi.

URBINO · PALAZZO DUCALE. (Fot. Alinari).

Il duca Federigo morì a 65 anni, il 10 set-

LA DISPUTA DEL SACRAMENTO — ROMA, VATICANO.

tembre 1482. Sette mesi dopo, nella vecchia casa dei Santi in contrada del Monte, il 6 aprile del 1483, nasceva Raffaello. Non fu tutto un caso, a me pare, che l'artista ch'è l'espressione più squisita e più schietta del nostro Rinascimento, « che pensava sentiva e operava com'un greco », a giudizio del Goethe, nascesse loro principe; e Vespasiano attesta che quando egli passava per la città, « s'inginocchiavano in terra uomini e donne, e dicevano: Dio ti mantenga, signore! ». E tra il 1482 e il '94 buttò giù, « Dante secondo » come lo proclamò un povero cantastorie per accaparrarsene la benevolenza, una Divina Commedia marchi-

PIER DELLA FRANCESCA: RITRATTO DI BATTISTA SFORZA, DUCHESSA D'URBINO — FIRENZE, GALLERIA DEGLI UFFIZI.
(Fot. Alinari).

appunto nella città e nel tempo d'uno dei principi più rappresentativi del Rinascimento.

* * *

Il pittore Giovanni Santi, geloso un tempo del favore che il Duca accordava agli artisti stranieri, soprattutto a quel solenne maestro fiammingo nel quale par proprio sia da riconoscere Giusto di Ghent, si sentì ribollir nei precordii l'estro poetico « al subito sparir di tanto raggio ». Gli Urbinati amavano assai il giana; naturalmente in terza rima, e in 105 capitoli (cinque di bonamano!), intitolata assai modestamente *Cronaca*. Celebra la vita e le virtù e specialmente le imprese militari di Federigo; e in queste descrizioni mette qualche volta una certa vivacità, che fa sospettare se non proprio rivela l'artista.

I primi otto capitoli contengono il *Preambulo, quasi Prologo, in el quale se tracta una visione in somno, accomodata molto a l' opera seguente.* Letterariamente è la parte più notevole del poema; e vuol essere una specie di

Trionfo, uno di quei componimenti cioè che furono assai in voga tra quegli epigoni di Dante e del Petrarca. Tornarono poi di moda alla fine del Settecento col Varano, trionfarono ancora col Monti, e ultimi epigoni ebbero il Manzoni e il Leopardi giovinetti. Il poeta urbinate finge che nel tempio di Marte, dov'è condotto e guidato da Plutarco, gli compaiano i più famosi eroi dell'antichità del medioevo e del suo secolo (il Gattamelata, « el qual se vede ancora A Padua de bronzo ad altrui spese », viene tenuto per mano dal Carmagnola!): una lunga enumerazione, quasi un appello, a cui segue un trionfo allegorico delle virtù personificate, in onore del duca Federigo. Maggiore interesse, dal lato dell'arte in cui il Santi veramente valeva, presenta il cap. 96, *Disputa de la pictura,* che difatto fu conosciuto e pubblicato assai prima che l'intero poema [1]; e interesse storico presentano il cap. 58, dove si narra la morte della moglie di Federigo, Battista Sforza, e si commemora il dolore del marito e il compianto degli Urbinati (1474); il cap. 59, dov'è descritto il palagio ducale e gli altri edificii sontuosi che Federigo fe' sorgere; il cap. 60, dove si discorre della cultura e degli studii del gran condottiero; il cap. 67, dove il poeta disserta e moraleggia « de la dubia vita de' Signori e de' gran ciptadini », in occasione dell'assassinio di Galeazzo Sforza.

PIER DELLA FRANCESCA: RITRATTO DI FEDERIGO DA MONTEFELTRO, DUCA D'URBINO FIRENZE, GALLERIA DEGLI UFFIZI.
(Fot. Alinari).

Se è parso lecito dubitare dell'efficacia che maestro Giovanni potè esercitare sull'indirizzo pittorico del figliuolo, rimasto orfano della

[1] Tutto il poema è stato pubblicato, di su un codice Ottoboniano della Vaticana, solo nel 1893 a Stuttgart, ediz. Kohlhammer, da H. Holtzinger.

madre (lui, il maraviglioso e instancabile vagheggiatore e ideatore e rappresentatore delle scene più intime e tenere dell'amor materno!) a 8 anni e del padre a 11; a maggior ragione si può dubitare dell'efficacia che sul suo talento, o meglio sulla sua arte poetica, avrà esercitato il fecondo ma maldestro rimatore. Tuttavia, chi sa?, può pur aver avuto origine nella consuetudine domestica il culto e l'innegabile predilezione che il divino artista ebbe per Dante: ch'ei ritrasse, sommo rappresentante del mondo moderno, tra i sommi poeti del *Parnaso,* accanto a Omero e a Virgilio; e sommo laico tra i teologi sommi e i padri della Chiesa disputanti del *Sacramento.* L'arte di Raffaello risente vivamente dello spirito dantesco — lo ha visto e confermato di recente anche il Kraus. Lo ha risentito come e quanto Michelangelo: salvo che questi ne rivisse e riprodusse soprattutto la terribilità delle rappresentazioni infernali; ed egli invece la serena concezione del Limbo e la rassegnazione contemplativa del Purgatorio e le estasi del Paradiso. Michelangelo comprese il Dante medievale, torbido, vendicativo, inesorabile; Raffaello il Dante mistico e virgiliano, il poeta della *Vita Nuova,* il precursore della nuova arte serenatrice. E non trovava forse l'invidiato dipintore delle Madonne, appunto nelle tante deliziose similitudini infantili onde il povero orfano di madonna Bella infiorò il suo poema, i prototipi di quelle deliziose sue scene infantili?

Non è fantin che sì subito rua
Col volto verso il latte, se si svegli
Molto tardato dall'usanza sua.....
(*Par.* XXX, 82 ss.)

URBINO — CASA OVE NACQUE RAFFAELLO.

Quasi bramosi fantolini e vani,
Che pregano, e il pregato non risponde,
Ma, per far esser ben lor voglia acuta,
Tien alto lor disio e nol nasconde.....
(*Purg* XXIV, 106 ss.)

E come fantolin che vêr la mamma
Tende le braccia poi che il latte prese,
Per l'animo che in fin di fuor s'infiamma.....
(*Par.* XXIII, 121 ss.).

E non par forse accennare a questo o a quel particolare dell'*Incendio di Borgo* quest'altra, ancor più generalmente nota, similitudine, d'*Inf.* XXIII, 37 ss.?

Come la madre ch'al romore è desta
E vede presso a sè le fiamme accese,
Che prende il figlio e fugge e non s'arresta,
Avendo più di lui che di sè cura,
Tanto che solo una camicia vesta.

* * *

S'intende: Raffaello scriveva la sua *Divina Commedia* e la sua *Vita Nuova* col pennello e coi colori. Pure, anch' egli come Michelangelo, si volle provare, in qualche insospettabile momento di pausa tra l'operosità sua portentosa, ad allineare, per lo meno in un sonetto, sillabe numerate e cadenzate e parole rimate: se deve ritenersi come sicuramente suo il sonetto, da lui trascritto nello schizzo d'un particolare della *Disputa* che si conserva nel Museo di Londra. Il dubitarne non è forse prudenza eccessiva. Non è stato sino a ieri reputato fattura di Leonardo il sonetto, rinvenuto trascritto nei suoi fogli, *Chi non può quel che vuol quel che può voglia*, che una più accurata indagine ha invece restituito al suo vero autore, Antonio di Meglio? Manierato e artificioso questo, ch' è un'arida e minuscola disquisizione morale tra il volere e il potere, assommante nell'ammonimento didattico:

UN SONETTO AUTOGRAFO DI RAFFAELLO SCRITTO SULLO SCHIZZO D'UN PARTICOLARE DELLA « DISPUTA ». LONDRA, MUSEO BRITANNICO.

Adunque tu, lettor di queste note,
Se a te vuoi esser buono e agli altri caro,
Vogli sempre poter quel che tu debbi;

stentata e tormentata imitazione petrarchesca quello, il raffaellesco, dove tuttavia par di sorprendere qua e là uno spunto appassionato. Eccolo, lievemente ritoccato nella grafia.

Un pensier dolce è rimembrare il modo
di quell'assalto, ma più grave è 'l danno
del partir: ch' io restai come quei c' hanno
in mar perso la stella, se 'l ver odo.
Or, lingua, di parlar disciogli el nodo
a dir di questo inusitato inganno
ch'Amor mi fece, per mio grand' affanno;
ma lui pur ne ringrazio, e lei ne lodo.
L'ora sesta era, che l'occaso un Sole
aveva fatto, e l'altro sorse in loco
atto più da far fatti che parole.
Ma io restai pur vinto al mio gran foco
che mi tormenta: chè dove l' uom sole
disiar di parlar, più riman fioco.

Vero è che sul rovescio di qualche altro di quegli schizzi di disegni destinati alla *Disputa* si leggono pur altri abbozzi, benchè assai informi, di altri sonetti: tre, dice il Müntz, attenendosi al Grimm (*Das Leben Raphaels von Urbino*, p. 365) e al Fagan (*R. S. his Sonnet in British Museum*, Londra, 1884); cinque, il Rosenberg (*Raffael, des Meisters Gemälde*, Stuttgart u. Leipzig, 1905). Attestano del tormentoso ozio dell'artista nel ricercare faticosamente l'espressione letteraria della passione d' amore che lo travagliava. Accanto a un verso che finisce con *luce*, allinea le parole *conduce riduce adduce* che potranno servirgli per la rima; accanto a un altro che finisce con *polo*, ipoteca *solo volo dolo*. E' tutto un fare e rifare, ritoccare, cincischiare, cancellare, sostituire, accennare, pentirsi, disperarsi. « Oimè, se quest' è amor, com' ei travaglia! », saremmo tentati ad esclamare col Leopardi; chè pur fra tante cincischiature il fuoco d' amore brilla e scotta, come tizzoni ardenti tra le screpolature della cenere. « Tu m' hai preso, Amore », dice suppergiù in un altro di quei frammenti, « col lume di due occhi che sono il mio tormento, con un viso di candida neve e fresche rose, con una voce soave e con un portamento leggiadro. L' ardore che mi consuma è tale, che nè mare nè fiume potrebbe estinguere il mio fuoco. Ma io non me ne lamento, giacchè il mio ardore mi rende felice. Più io brucio, e più io desidero di bruciare. Come soavi furono il giogo e la catena delle sue braccia bianche strette intorno al mio collo! Nel distaccarmene, io provai un affanno di morte. M'arresto, chè una gioia troppo grande fa morire. Mi taccio, ma il mio pensiero è sempre rivolto verso di te ». E in un altro frammento il poeta giura a sè medesimo che non rivelerà ad alcuno mai il segreto della sua felicità. « Come Paolo »,

continua, « tornando dal cielo, non potè rivelare i segreti di Dio, così il mio cuore ha ricoperto tutti i miei pensieri d'un velo amoroso. Perciò io taccio tutto quanto ho visto, tutto quanto ho fatto, oppresso dalla gioia infinita ch'io nascondo nel mio cuore. Prima i miei capelli cangeranno di colore, che il mio dovere non si muterà in pensieri colpevoli... ».

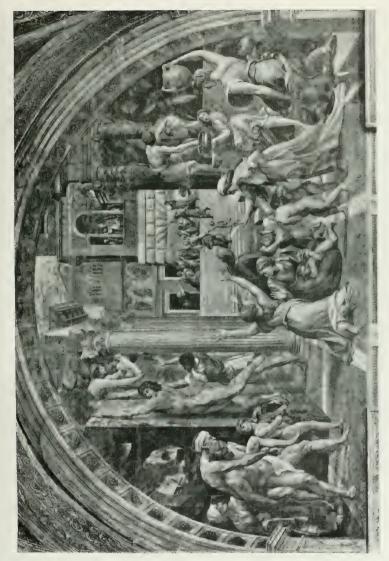
E' verosimile che la bellissima innominata, la quale, nella suggestiva penombra del mistero,

*
* *

Al duca Federigo era dunque successo, nel settembre del 1482, il figliuolo Guidubaldo; il quale « come dello Stato, così parve che di tutte le virtù paterne fusse erede ». Sopr'ogni altra cosa, egli « procurava che la casa sua fusse di nobilissimi e valorosi gentiluomini piena; coi quali molto familiarmente vivea, godendosi della conversazione di quelli ». Ma

GIOVANNI SANTI: RITRATTO DEL DUCA GUIDUBALDO (?) - ROMA, GALLERIA COLONNA. (Fot. Alinari).

dischiuse all'adoratore estasiato un così maraviglioso paradiso deliziano; che questa incarnazione stupenda dell'ideale femminile eterno, tormento ed esultanza d'ogni nobile spirito, fusione dell'Elvira sognata da Consalvo delirante con l'Aspasia rifulgente nella realtà; sia per l'appunto, come dietro la facile supposizione del Passavant tanti han ripetuto (chi non ricorda l'anacronistico poemetto lirico dell'Aleardi, *Raffaello e la Fornarina*?), la formosissima ma fredda donna del ritratto, sorprendentemente vivo, della galleria Barberini? Par lecito dubitarne.

purtroppo, ancor giovanissimo, « s'infermò di podagre »; così che « continuamente, dopo cena, assai per tempo se n'andava a dormire », e gli ospiti « dove era la signora duchessa Elisabetta Gonzaga, a quell'ora si riducevano ». E qui « i soavi ragionamenti e l'oneste facezie s'udivano, e nel viso di ciascuno dipinta si vedeva una gioconda ilarità, talmente che quella casa certo dir si potea il proprio albergo dell'allegria ». L'amabilità della Duchessa era tale, attesta il Castiglione che dicono giudicasse un po' troppo col cuore, « che mai non fu concordia di voluntà o amore cordiale tra fratelli

L'INCENDIO DI BORGO — ROMA, VATICANO.

maggiore di quello che quivi fra tutti era. Il medesimo era tra le donne; con le quali si aveva liberalissimo e onestissimo commercio, chè a ciascuno era licito parlare sedere scher-

DANTE — DISEGNO CHE SERVÌ PER IL « PARNASO ». VIENNA, ALBERTINA.

zare e ridere con chi gli parea; ma tanto era la riverenzia che si portava al voler della signora Duchessa, che la medesima libertà era grandissimo freno; nè era alcuno che non estimasse per lo maggior piacere che al mondo aver potesse, il compiacer a lei, e maggior pena il dispiacerle ».

Nella cara intimità di quelle serate, « tra l'altre piacevoli feste e musiche e danze che continuamente si usavano, talor si proponeano belle questioni, talor si facevano alcuni giuochi ingegnosi ad arbitrio or d'uno or d'un altro; qualche volta nascevano altre disputazioni di diverse materie, ovvero si mordea con pronti detti ». C'erano Ottaviano e Federigo Fregoso genovesi, il magnifico Giuliano de' Medici, Pietro Bembo, Cesare Gonzaga, il conte Lodovico di Canossa che fu poi vescovo e nunzio pontificio a Parigi e ambasciatore di Francesco I a Venezia, Bernardo Bibbiena poi cardinale, l'Unico Aretino cioè Bernardo Accolti l'improvvisatore, « e infiniti altri nobilissimi cavallieri ».

Una sera del marzo 1507, ripartito che fu da Urbino il papa Giulio II che veniva da Bologna, e una parte dei Cardinali e dei cortegiani, « tratti dalla dolcezza di questa compagnia », essendosi trattenuti per qualche giorno nella ospitalissima città, prevalse l'idea di far questo gioco: « che si eleggesse uno della compagnia, e a questo si desse carico di formar con le parole un perfetto cortegiano, esplicando tutte le condizioni e particolar qualità che si richieggono a chi merita questo nome ». L'eletto fu il Canossa. Il quale, spesso interrotto, annoverò come qualità indispensabili del perfetto gentiluomo: la nobiltà dei natali, la destrezza nelle armi e negli esercizi cavallereschi, il coraggio senza spavalderia, la grazia scevra di affettazione, il garbo arguto del discorrere, la conoscenza della musica, così da mostrarsi esperto nel canto e nel suono di qualche istrumento. E un'altra cosa, soggiunse il Conte, « penso che dal nostro Cortegiano per alcun modo non debba esser lasciata a dietro: e questo è il saper disegnare e aver cognizion dell'arte propria del dipingere ». Arte nobilissima questa, e molto pregiata dagli antichi, « della quale, oltra che in sè degna sia, si traggon molte utilità, e massimamente nella guerra, per disegnar paesi, siti, fiumi, ponti, rocche, fortezze, e tai cose le quali se ben nella memoria si servassero, il che però è assai difficile, altrui mostrar si possono. E veramente chi non estima quest'arte, parmi che molto sia dalla ragione alieno ». Certo, la pittura è diversa dalla statuaria; « pur l'una e l'altra da un medesimo fonte, che è il buon disegno, nasce: però, come le statue sono divine, così ancor creder si può che le pitture fussero, e tanto più quanto che di maggior artificio capaci sono ». — No, nò, rimbeccò il romano Giovanni Cristoforo, assai parziale della statuaria: « credo io veramente che voi parliate contro quello che avete nell'animo, e ciò tutto fate in grazia del vostro Raffaello; e forse ancor parvi che la eccellenzia che voi conoscete in lui della pittura sia tanto suprema, che la marmoraria non possa aggiungere a quel grado. Ma considerate che questa

è laude di un artefice e non dell'arte ». — Il Cristoforo, scultore reputato (era stato alla corte degli Sforza e di Isabella d'Este, della quale aveva modellata la medaglia), parlava *pro domo sua*; così che il Canossa potè rispondergli con garbato sorriso: « Io non parlo in grazia di Raffaello; nè mi dovete già riputar per tanto ignorante che non conosca la eccellenzia di Michelangelo e vostra e degli altri nella marmoraria. Ma io parlo dell'arte e non degli artefici ».

*
* *

Quando Baldassar Castiglione così immaginava che dell'arte di Raffaello si parlasse nella nativa Urbino, il prodigioso giovane non contava se non 24 anni, e non ancora aveva vista Roma, il campo della sua gloria. C'era senza dubbio un po' d'anticipazione amichevole dunque in quella simpatica esaltazione. Tuttavia non è senza interesse osservare come fin d'allora appassionasse gli animi quella curiosa disputa sulla preminenza dell'uno o dell'altro dei due titani dell'arte del disegno, che la natura volle contemporanei e il caso bizzarro obbligò a vivere a fianco, in Firenze e in Roma, anzi tra le stesse pareti del Vaticano. Si direbbe che gli uomini, eternamente bambini, non sappiano tollerare nell'arte un reggimento che non sia il monarchico; che non sappiano, anche nell'arte, servire se non a un dio solo, a un signore solo, a una donna sola. Eternamente primitivi, non sanno sottrarsi al bisogno di fissare graduatorie. Perciò in ogni tempo si è liticato tra i partigiani di Omero o di Virgilio,

TESTA DI DANTE NEL PARNASO. — ROMA, VATICANO.

di Dante o di Shakespeare, di Corneille o di Racine, d'Ariosto o di Tasso, d'Alfieri o di Schiller, di Manzoni o di Walter Scott; e si sarebbe subito pronti a riprendere il litigio.

Caratteristico è, a questo proposito, l'episodio che il vecchio Goethe, nei suoi quotidiani colloqui con Eckermann, si compiaceva di rievocare della sua vita scamiciata di Roma, tra il novembre 1786 e i primi mesi dell'88. Tornavano dal Vaticano in una bella serata di luna, e, come spesso facevano, entrarono in una barca per farsi traghettare in città. « S'era ingaggiata l'eterna disputa, chi fosse più grande Raffaello

o Michelangelo. Come si raggiunse l'altra riva e la contesa era sul più bello, un mattacchione fra noi propose di non lasciar l'acqua sino a che i contendenti non si fossero messi d'accordo. La proposta piacque, e il barcaiolo dovette scostarsi dall'approdo e tornare indietro. Ma la disputa era sempre accesa; così che, raggiunta la riva, si doveva sempre tornare, la questione non essendo decisa. E andammo per ore e ore di qua e poi di là, col maggior piacere del barcaiolo, a cui per ogni tragitto crescevano i baiocchi. Egli aveva per aiutante un ragazzo di dodici anni; al quale la faccenda cominciò a parere bizzarra. Babbo, chiese, cos'hanno questi signori che non si decidono mai d'approdare? Non so, rispose il barcaiolo; ma credo che siano matti. Finalmente, per non errare di qua e di là tutta la notte, ci si mise provvisoriamente d'accordo, e mettemmo piede a terra ».

TESTA DI DANTE NELLA « DISPUTA » — ROMA, VATICANO.

Il qual Goethe poi amava di ritornare spesso col memore pensiero a Raffaello, ripercorrendo l'album dov'eran riprodotti i capilavori di lui. Gli piace », annotava Eckermann, « di vivere in mezzo ai capilavori, e di esercitarsi del continuo a ripensare i pensieri dei grandi ». E una sera del marzo 1828 — contava allora 79 anni —, sull'imbrunire — sarebbe morto di lì a quattro anni —, venne fuori a dire: « Ciascun uomo straordinario ha una missione da compiere; quando l'ha compiuta, non è più necessario ch'egli duri sulla terra in quella forma, e la Provvidenza lo adopera a qualche altro fine. Ma poichè quaggiù tutto procede per la via naturale, così i dèmoni gli dànno l'uno sgambetto dopo l'altro, sinchè alla fine egli è sopraffatto. Così accadde di Napoleone e di molti altri. Mozart morì a 36 anni, Raffaello suppergiù alla stessa età, Byron soltanto un poco più tardi; ma essi tutti avevano perfettamente adempito alla loro missione, ed era tempo che se ne andassero, così che anche agli altri rimanesse da far qualcosa in questo mondo, che deve ancor durare a lungo ».

***

Nell'autunno del 1508, quando venne a Roma chiamatovi dal papa Giulio II per gli amichevoli uffici del concittadino Bramante e per suggerimento di Michelangelo, Raffaello s'era già legato in amicizia con Bernardo Dovizi da Bibbiena e con Pietro Bembo veneziano, letterati solenni e futuri cardinali. Li aveva conosciuti entrambi a Urbino: dove il Bibbiena s'era rifugiato insieme col suo signore Giuliano de' Medici allorchè, nel novembre 1494, i Medici erano stati scacciati da Firenze; e il Bembo v'era andato da Ferrara nel 1506, al servigio del duca Guidubaldo. L'uno e l'altro furono ritratti dal sommo artista: il Bembo, quando era ancora a Urbino, a matita; il Bibbiena invece su tela, già con l'abbigliamento cardinalizio. Ancora verso la metà del secolo il « retratto piccolo » del Bembo si trovava nella casa che questi abitava in Padova; ma non se n'è saputo più nulla. Il ritratto del Bibbiena è al palazzo Pitti. Raffaello, che come si sa avrebbe dovuto condurre in moglie la nipote Maria del potente cardinale, lo ritrasse anche nell'affresco vaticano della *Battaglia d'Ostia*.

Conobbe poi a Roma il volterrano Tommaso Inghirami, diplomatico, predicatore, segretario dei brevi e poi del Sacro Collegio, morto ancor giovane nel 1516 alla vigilia dell'assunzione al cardinalato. L'artista ne immortalò il nome e le caratteristiche fattezze nella tavola ch'è al palazzo Pitti. E vi conobbe Jacopo Sadoleto, che fu poi col Bembo segretario di Leon X, e uno dei più convinti apostoli della schietta imitazione ciceroniana, ammirato autore del poemetto latino *Laocoon*, che il Lessing giudicò degno d'un classico, dove son descritte alcune opere d'arte con evidenza scultorea; e Baldassar Castiglione, che fu nella città eterna l'autunno del 1508, e vi tornò nella primavera del '10, nel giugno dell'11, nella primavera del '13 rimanendovi fino al '16. Vi tornò nel '19, e questa volta potè passare in compagnia dell'artista gran parte dell'anno, dal marzo al novembre. Gentile spirito di poeta e di dotto, amatore fervente e giudice sagace di arte, il Castiglione divenne l'amico del cuore, il compagno indivisibile, l'ispiratore, la guida, il buon genio del pittore; ch'era di cinque anni più giovane, e che eternò la sua gratitudine nello stupendo ritratto dell'amico che è ora al Louvre. Lo ritrasse ancora nel 1519; ed è forse una copia di questo secondo ritratto quello che si conserva nella galleria Torlonia. E vi conobbe il veneziano Andrea Navagèro, poeta, filosofo, storico, diplomatico; e il trivigiano Agostino Beazzano, poeta e familiare del papa; e il ferrarese poeta Antonio Tebaldeo. I primi due ritrasse, l'uno di fronte all'altro, nell'unica tela della galleria Doria; il terzo in una tela che pare perduta. Il Vasari asserisce che nel *Parnaso* Raffaello riprodusse ancora le fattezze di quest'improvvisatore a lui caro. E finalmente vi conobbe il napoletano Jacobo Sannazaro, che il Passavant vedrebbe esso pure ritratto nel *Parnaso*, tra Pindaro e Orazio; e Lodovico Ariosto, ritratto nell'affresco medesimo, conversante con una delle muse.

Il Bembo ci dà modo, con alcune sue lettere romane, assai più spigliate che non s'immaginerebbe, dirette al Bibbiena che girava allora in missione per la Toscana e l'Emilia, d'accostarci a quella loro gaia brigata. Il 3 aprile del '16 scrive:

SCUOLA DI RAFFAELLO: SUPPOSTO RITRATTO DEL SANNAZARO. PIETROGRADO, EREMITAGGIO.

« N. S. [il papa Leone X] sta benissimo. È ora alla Magliana, e domani si crede anderà a Palo per tre o quattro giorni di caccia. Io col Navagiero e col Beazzano e con m. Baldassar Castiglione e con Rafaello domani anderò a riveder Tivoli, che io vidi già un'altra volta 27 anni sono. Vederemo il vecchio ed il nuovo, e ciò che di bello sia in quella contrada. Vovvi per dar piacere a m. Andrea, il quale, fatto il dì di Pasquino, si partirà per Vinegia ».

E il 19 dello stesso aprile:

« La s. Duchessa d'Urbino, la quale visitai ieri (come che io però faccia questo uffizio assai di rado), a voi si raccomanda, e madonna Emilia [Pio] altresì. Le loro Signorie sono cortiggiate dal s. Unico [Bernardo Accolti] molto spesso; ad esso è più caldo nell'ardore antico suo, che dice essere ardore di tre lustri e mèzzo, che giammai; e più che mai spera ora di venire a pro de' suoi disii: massimamente essendo stato richiesto dalla s. Duchessa di dire improvviso: nel quale si fida muovere quel cuor di pietra intanto che la farà piangere, non che altro. Dirà fra due o tre dì: detto ch'egli abbia, ve ne darò avviso. Ben vorrei che ci poteste essere, che son certo dirà eccellentemente. Rafaello, il quale riverentemente vi si raccomanda, ha ritratto il nostro Tebaldeo tanto naturale, che egli non è tanto simile a se stesso quanto gli è quella pittura. Ed io per me non vidi mai sembianza veruna più propria.

Quello che ne dica e se ne tenga m. Antonio, V. S. può stimare da sè: e nel vero ha grandissima ragione. Il ritratto di m. Baldassar Castiglione, o quello della buona e da me sempre onorata memoria del s. Duca nostro, parrebbono di mano d'uno de' garzoni di Rafaello, in quanto appartiene al rassomigliarsi, a comparazione di questo del Tebaldeo. Io gli ho una grande invidia; che penso di farmi ritrarre anco io un giorno. — Ora ora, avendo io scritto fin qui, m'è sopraggiunto Rafaello, credo io come indovino che io di lui scrivessi, e dicemi che io aggiunga questo poco: cioè che gli mandiate le altre istorie che s'hanno a dipignere nella vostra stufetta [la stanza da bagno]: cioè la scrittura delle istorie, perciò che quelle che gli mandaste saranno fornite di dipingere questa settimana. — Per Dio, non è burla: che ora ora mi sopraggiugne medesimamente m. Baldassar, il quale dice che io vi scriva che esso s'è risoluto di stare questa state a Roma per non guastare la sua buona usanza; massimamente volendo così m. Antonio Tebaldeo ».

Il PARNASO - ROMA, VATICANO.

Il 25 riscrive. Questa volta desidererebbe, collezionista ingordo, d'avere in dono dall'eminente amico una certa statuetta di Venere a cui Raffaello non trovava posto nella stanza da bagno: una stanza questa che, a buon conto, per le sue decorazioni e per le *istorie* che vi si facevano dipingere, era assai più conveniente all'antico autore dell'oscena *Calandria* che non al recente porporato!

« Deh Mons.or mio caro e dolce, come ho io a fare? Io vorrei domandarvi una grazia, e temo di non essere presontuoso... La grazia dunque che io da voi desidero », dice il Bembo, « è questa: che non si essendo per Rafaello da Urbino potuto dar luogo alla Venerina marmorea che 'l s. Giangiorgio Cesarino vi donò, nella stufetta nuova a cui voi assegnata l'avevate, siate contento di donarla a me, che la terrò carissima, che la porrò nel mio camerino tra 'l Giove e il Mercurio, suo padre e suo fratello, che me la vagheggerò ogni giorno molto più saporitamente che voi far non potrete per le continue occupazioni vostre, ed in fine che ve la serberò fedelmente; ed ogni volta che vorrete, ve la potrete ritôrre e ripigliare. Il che non avverrebbe se essa andasse in mano d'altri, come necessariamente andrà se ella non viene alle mie. Deh mons. mio caro, non mi negate questa grazia; e non cominciate ora in me a guastare quella vostra regale usanza e degna della grandezza del vostro animo, di non saper negare cosa che vi sia richiesta! Direi bene che io fossi malavventurato, quando voi cominciaste ad essere avaro con meco. Se per avventura io vi paressi in questa mia richiesta troppo ardito, Rafaello, che voi cotanto amate, dice che me ne iscuserà esso con voi; ed hammi confortato che io ad ogni modo vi faccia la richiesta che io vi fo. Stimo che voi non vorrete fare al vostro Rafaello questa vergogna. Aspetto buona risposta da V. S., ed ho già apparecchiato e adornato quella parte e canto del mio camerino dove ho a riporre la Venerina, che son certo Ella mi donerà ».

Curiosi questi cardinali e monsignori, che si fanno dipingere nei loro appartamenti segreti le scene più lascivette e scabrose della mitologia, e si disputano le statuette di Venere per poterle vagheggiare ogni giorno saporitamente! Ed è forse anche più curioso che uno d'essi appunto, anzi proprio il Bibbiena, riferisca ridendo alla brigata della corte di Urbino, nel *Cortegiano*, il pepato aneddoto di Raffaello e d'alcuni prelati romani. A costoro che « tassavano in presenzia sua una tavola ch'egli avea fatto, dove erano s. Pietro e s. Paolo, dicendo

RITRATTO DI BALDASSAR CASTIGLIONE — PARIGI, LOUVRE.

(Fot. Alinari).

RITRATTO DI TOMMASO INGHIRAMI — FIRENZE, GALLERIA PITTI.

che quelle due figure erano troppo rosse in viso », il pittore rimbeccò subito: « Signori, non vi maravigliate, ch'io questo ho fatto a sommo studio, perchè è da credere che Pietro e Paolo arrossiscano nel cielo, vedendo la loro Chiesa governata da uomini quali voi siete! ».

* * *

Solo sette mesi prima del Bibbiena, il venerdì santo del 1520, Raffaello, infermatosi il 28 marzo, moriva, tra la costernazione di tutti. E anche la Natura parve commuoversi per la immane sciagura. « Di questa morte li Cieli hanno voluto mostrare uno de li signi che mostrarno ne la morte de Christo quando *lapides scissi sunt* », scriveva il giorno dopo Pandolfo Pico della Mirandola a Isabella Gonzaga; « così il palazzo del Papa si è aperto, di sorte ch'el minazza ruina, e S. S.ª per paura è fuggito da le sue stantie et è andato a stare in quello che feze papa Innocentio ». Sebastiano del Piombo, suo rivale ed emulo, annunziò quella morte così inopinata a Michelangelo, che trovavasi a Firenze: « Credo che avete saputo come quel povero de Raffaello de Urbino è morto, di che credo vi abbi dispiaciuto assai; e Dio li perdoni ». Perdoni anche a lui le calunnie con che l'aveva addolorato! Il Tebaldeo ne scrisse al Castiglione, in questo sonetto, come sempre, improvvisato (errata è l'età dell'artista, ma tutti i coetanei credevano così):

Castiglion mio, subitamente il nostro
(Duolmi apportarvi un sì crudel affanno)
Raphael nel tergesimo terzo anno
Abbandonò questo terrestre chiostro.
Se il color per voi spese, e voi l' inchiostro
Per lui spendete; chè se pur avranno
L'opre sue fine, eterne esser potranno
Se scudo si faran del scriver vostro.
Non senza segni dal ver fral si sciolse,
Chè il gran palazzo, per sua man sì adorno
Che par non ha, s'aperse e cader volse.
Per lui fe' l'arte persa a noi ritorno;
E 'l dì che l'empia morte al mondo el tolse,
L'ultimo fu della pittura giorno.

Quale colpo fosse pel cuore dell'amico la tristissima e inaspettatissima novella, lo mostra la lettera sua alla madre, Maria Luigia Gonzaga, del 20 luglio, da Roma. « Io son sano », diceva, « ma non mi pare essere a Roma, perchè non vi è più il mio poveretto Rafaello. Che Dio abbia quell'anima benedetta! ». E non so se proprio allora o più tardi, commemorò e pianse la morte dell'amico in un nobilissimo epigramma latino, *Quod lacerum corpus medica sanaverit arte*; che, tradotto, suona così:

« Per averne il lacero corpo risanato con l'arte medica, e revocato Ippolito della palude Stigia, egli stesso, l'epidàurio Esculapio fu tratto alle onde Stigie. Così la morte fu il premio che toccò all'artefice della vita! Tu pure, o Raffaello, mentre col mirabile ingegno ricomponevi Roma straziata in tutta la persona; e richiamavi in vita il cadavere della Città dilaniato dal ferro, dal fuoco, dagli anni, e gli ridonavi già l'antica bellezza; destasti l'invidia degli Dei: e la Morte s' indignò che tu potessi pur ora ridare l'anima agli estinti; e ciò che i lunghi secoli avevano a poco a poco cancellato, questo tu ti apparecchiassi, spregiando la legge mortale, a restaurare. Così, misero, tu cadi ohimè nel mi-

BERNARDO DOVIZI DETTO IL BIBBIENA — FIRENZE, GALLERIA PITTI.

glior fiore della giovinezza, e ci ammonisci che noi e le nostre cose siamo in dominio della Morte ».

E piansero, latinamente, le due maggiori Muse del secolo: Pietro Bembo e Lodovico Ariosto. Al primo toccò in sorte di dettare l'epigrafe da incidere sulla tomba dell'immortale amico nel Panteon. E' degna del luogo, dell' artista, del letterato insigne. Si chiude con un distico rimasto famoso:

Ille hic est Raphael timuit quo sospite vinci
Rerum magna parens et moriente mori :

« Qui giace quel Raffaello, da cui vivo la Natura temette d'esser vinta, e, morto, di morire con lui ». L'Ariosto, che aveva già nel poema ricordato il giovanetto prodigioso accanto ai maggiori maestri dell'arte (*Orl. fur.* XXXIII, 2):

E quei che furo a' nostri dì, o sono ora,
Leonardo, Andrea Mantegna, Gian Bellino,
Duo Dossi, e quel ch'a par sculpe e colora,
Michel, più che mortale, Angel divino;
Bastiano, Rafäel, Tizian ch'onora
Non men Cador che quei Venezia e Urbino;
E gli altri di cui tal l'opra si vede
Qual della prisca età si legge e crede;

lo commemorò poi in un concettoso ma nobilissimo epitaffio in distici, *Huc oculos (non longa mora est), huc verte: meretur...*, che contiene l'elogio più compiuto dell'opera portentosa del genio. Dice, tradotto alla meglio:

« Qua gli occhi (non sarà lunga la sosta), qua volgi: benchè tu abbia fretta, chi giace qui è degno che tu t'arresti: moltissime immagini dipinte dalla sua mano forse ebbero spesso potere di trattenerti piacevolmente. In questo marmo, o Urbino, è riposta la tua gloria; in questo, il tuo godimento, o Roma; in questo, o Pittura, il tuo splendore. Il marmo racchiude esanime quel giovane che fa vivere i marmi e le figure dipinte sulle pareti. A queste egli diede la virtù di muovere la bocca e gli occhi, d'avanzare i piedi, di stendere le mani; solo non potè dar loro la facoltà di parlare. E mentre meditava di conseguire anche questo, e rendere la sua opera immortale, le Parche vietarono con la morte un tale portento. O pellegrino, va pure; ora sei avvertito di non voler cercare se non le cose mediocri, poichè alle somme i Fati invidiosi vietano di durar lungamente ».

* *
*

Non potrei ora senza riuscire indiscreto, nè forse importerebbe molto, ricercare nella nostra e nell'altrui storia letteraria gli echi, non mai estinti, del compianto per l'artista schiantato nella piena vigoria della vita, e dell'ammirazione per la divina opera sua. Mi si consenta tuttavia di chiudere questi miei appunti col riferire due eleganti ed efficaci sonetti di un arcade, anzi fondatore della malfamata e un po' anche calunniata Accademia romana settecentesca, Giambattista Felice Zappi da Imola, morto a Roma nel 1719. Li esumo dal tomo VIII delle *Rime degli Arcadi*, Roma, 1720. Il primo fu composto dinanzi all'affresco del *Parnaso*, e dice:

Ecco il Parnaso: ecco gli allori e 'l biondo
Giovane Apollo alla bell'ombra assiso;
Vedi le Muse grazïose in viso;
Mira lo stuol de' Vati almo e giocondo.
Ma chi de' Vati è il duce? Unico al mondo,
Inclito padre Omero, in te m'affiso;
Te pur, di Manto alto cantor, ravviso
Col glorioso onor d'esser secondo.
Oh prische anime eccelse, oh fortunato
Coro, finchè quaggiù fama soggiorna,
Voi fregerà d'eterna gloria il fato!
Quanto v' invidia l'età nostra adorna!
Non già lo stil, or che s'udì Torquato,
L'immago sì, chè un Raffael non torna.

L'altro, contemplando il dolce e pensoso autoritratto del pittore presso che adolescente:

Questi è il gran Raffaello. Ecco l'idea
Del nobil genio e del bel volto, in cui
Tanto natura de' suoi don ponea
Quant'egli tolse a lei de' pregi sui.
Un giorno ei qui, che preso a sdegno avea
Sempre far sulle tele eterno altrui,
Pinse se stesso; e pinger non potea
Prodigio che maggior fosse di lui.
Quando poi Morte il doppio volto e vago
Vide, sospeso il negro arco fatale,
« Qual », disse, « è il pinto, è il vero? e quale impiago? ».
« Impiaga questo inutil manto e frale »,
L'Alma rispose, « e non toccar l'immago:
Ciascuna di noi due nacque immortale ».

MICHELE SCHERILLO.

L' EPIGRAFE DEL BEMBO A RAFFAELLO — ROMA, PANTEON.

LE MUSE — FACSIMILE D'UNA STAMPA DEL MANTEGNA.

MUSICA E TEATRO INTORNO A RAFFAELLO.

E cantandosi pur in presenza della Signora Duchessa un mottetto, non piacque mai nè fu estimato per bono, finchè non si seppe che quella era composizione di Josquin de Pris »; dove si trova la conferma — per testimonianza di Baldesar Castiglione — che il mondo di quattro secoli or sono non era poi molto diverso da quello d'oggi, e che i baggei non mancavano, fra gli amatori d'arte, anche molto tempo prima che ci giungesse d'oltre la Manica l'indulgente e comprensivo vocabolo: « snob » onde oggi i summenzionati vanno adorni, e quasi si gloriano. Ma veramente la Signora Duchessa ed i suoi ospiti l'avevano fatta grossa, quella volta. Non accorgersi di trovarsi di fronte ad un Josquin des Prés, il più celebrato fra i compositori del XV secolo, di cui Martin Lutero doveva dire: « egli fa fare alle note quello che vuole, mentre gli altri fanno ciò che esse vogliono », di cui lo « elegantissimo poeta » Serafino Aquilano doveva lambiccar le lodi in un più complicato che elegante sonetto, di uno tra i primissimi che tentarono — e riuscirono meravigliosamente talvolta — di rendere con la musica le passioni del cuore umano (e qui sta appunto il carattere che meglio poteva farlo riconoscere dai suoi contemporanei), è davvero un caso che può far accapponare la pelle a più di un esteta *laudator temporis acti.*

Ma noi troviamo invece che è molto consolante incontrare in pieno Rinascimento ed in una Corte d'Urbino della brava gente che, presa in blocco, somiglia tanto alla nostra: soggetta alle stesse debolezze e alle stesse distrazioni. Perchè, Dio degli Dei, c'è già tanto da ammirare in quella radiosa primavera del genio italico, ci sono già così abbondanti ragioni di esclamare, in qualche momento di sconforto — o di esaltazione — : « altri tempi, altri uomini! », che sarebbe troppo acerbo dolore dover riconoscere che anche le folle, anche l'umanità erano diverse, e migliori di quelle dei nostri giorni.

C'era, sì, qualche cosa di profondamente diverso dai nostri giorni; ma forse — a parte il genio dei singoli uomini, artisti o governanti che fossero — non era che questo: che la plebe era, e si accontentava di essere plebe; i Prin-

cipi erano, e sapevano essere Principi; gli artisti erano veri artisti, e cioè prendevano sul serio la loro arte.

E tanto più questi potevano essere grandi e puri, tutti dediti cioè al loro sogno, in quanto erano ancora relativamente vicini al luminoso periodo dell'arte impersonale e tutta animata da una grande fede, e tutta purificata da una grande umiltà che aveva dato per mano e per virtù di maestri innumeri tanti segni della sua grandezza presente e avvenire.

***

La musica, che anche attraverso l'epoca tormentosa della decadenza dell'Impero Romano e delle invasioni barbariche mai aveva cessato di esistere, e che nei secoli più torbidi si era rifugiata, coi primi cristiani, nelle catacombe — simile a quella statua di perfetta bellezza che una leggenda immaginò nascosta sotto le macerie di Roma, oggetto di culto e d'amore per tutto un popolo — e di quelli era stata, con la preghiera, l'unico modo di esprimere la sincera fede e l'ardente speranza in una vita migliore, si trovava, negli anni in cui Raffaello apriva gli occhi alla luce, in un periodo di piena e rigogliosissima fioritura.

Ma se molti erano i fiori, non troppo gradevole era l'olezzo che emanava da una parte di quelli, per dire la verità. L'*ars nova* musicale, che era nata insieme al poetico *dolce stil novo* alla fine del XIII secolo, era andata man mano degenerando: i teorici l'avevano ridotta ad essere un vero studio di matematica e si erano internati in un labirinto di ricerche scientifiche nel quale la musica, come arte espressiva, doveva certo rimanere irreperibile: i fiamminghi poi avevano portato alla esasperazione la manìa del complicato e dell'involuto, ed erano giunti perfino a comporre dei « canoni enigmatici » per eseguire i quali gli esecutori dovevano prima di tutto indovinare il significato di una frase, per lo più latina, nella quale era celata la chiave del grazioso e divertente rebus. Per esempio: « Nigra sum sed formosa » = le note nere debbono essere cantate come se fossero bianche. « Cancrisat » (da cancer, gambero) = una voce deve cantare la sua parte dal principio alla fine, mentre l'altra deve andare a ritroso, dalla fine al principio. « Otia dant vitia » = i cantori debbono cantare le loro parti senza osservare le pause, sebbene queste siano scritte sulla partitura.

La musica sacra era divenuta, insomma, nel XV secolo tanto sapiente ed oscura, che occorreva essere sapienti ed illuminati dallo Spirito Santo per capirci qualche cosa; e tanto dimentica dello scopo cui si indirizzava e del significato morale che avrebbe dovuto avere, che sovente il compositore si serviva di spunti di canzoni profane e volgari per tessere su di essi l'inestricabile viluppo dei suoi virtuosismi contrappuntistici. Tutt'altro che inutile, questo periodo, per l'avvenire dell'arte, perchè era quello che doveva costituire le salde fondamenta della musica moderna; ma tale, e giunto a tal grado di aridità che non poteva a lungo durare.

FRONTISPIZIO DELLA PRIMA OPERA MUSICALE STAMPATA A ROMA DA ANDREA ANTIQUUS DE MONTONA.

(Questo libro contiene le opere di Josquin, e di altri musici del tempo).

Il bisogno di un mutamento di indirizzo, di un'arte musicale più semplice e spontanea, meno ingegnosa magari, ma più vicina al cuore e più rispondente a quegli ideali di bellezza che si erano affermati trionfalmente in tutte le altre arti, doveva essere, del resto, diffusamente sentito verso la fine del quattro e sul principio del cinquecento, se noi ci imbattiamo più di una volta, in ragionamenti che dicono « quella esser vera arte, che non appare esser arte; nè più in alto si ha da poner lo studio, che nel

nasconderla: perchè se è scoperta, leva tutto il credito, e fa l'omo poco estimabile ».

E' la sana concezione — la sola vera ed eterna — che, per essere troppo spesso misconosciuta o disprezzata, ha reso nei tempi trascorsi e rende in quelli moderni così « poco estimabili » tanti artisti; è la luminosa verità che a noi sembra vedere espressa in sintesi potente anche nella « Santa Cecilia » di Raffaello, dove la Santa, abbandonati ai suoi piedi gli istrumenti della musica profana, regge appena con le mani il piccolo organo portativo rovesciato, ed è tutta assorta, gli occhi estatici, ad ascoltare una musica divina — che forse ode nel cielo, che forse

SCUOLA DI RAFFAELLO: IL VIOLINISTA — PARIGI, COLLEZIONE ROTHSCHILD.

ode nel cuore —; quasi a significare l' impotenza e la miseria dei mezzi tecnici di espressione, davanti all'immenso fascino e alla inesprimibile bellezza di una musica che, per la sua purità, può esser cantata solo dagli angeli, e udita solo dall'anima.

Come per rispondere alle necessità dell'arte, ecco che nella precisa metà del secolo XV nasce in Italia, a Lodi, Franchino Gaffurio il quale non tarda a staccarsi dai metodi e dalle maniere dei fiamminghi, facendo quasi presentire, in qualche sua composizione, le tendenze italiane a drammatizzare, e un segno dei tempi nuovi che si avanzavano; e nasce in Fiandra Josquin des Prés; e così si inizia il luminoso periodo della rinascenza musicale, e il ritorno alla natura, e quello sforzo di far della musica la più fedele interprete dell'anima umana, che dovevano trovare nel secolo seguente in Pier Luigi da Palestrina un così grande coronatore.

Quando Raffaello iniziò la sua vita artistica, Josquin era il più celebre e il più ammirato dei musicisti del tempo. Egli era diventato l'idolo dell' Europa intera. « Nessun altro è più tollerato — scriveva l'abate Baini — nulla è bello se non è opera di Josquin, solo Josquin è cantato in ogni cappella della Cristianità. Non si ode che Josquin in Italia, nessun altro in Francia, in Germania, nelle Fiandre, in Ungheria, in Ispagna: Josquin, e Josquin solo ».

Ecco perchè la Signora Duchessa ed i suoi ospiti l'avevano fatta grossa.

* * *

Fuor dei sacri ostelli, in Italia, la musica fin dal trecento « si inebriava un cotal poco », per dirla con Giosuè Carducci, « dell'aria aperta, tastava le belle villane e dicea fioretti alle gentildonne, ballonzolava per le piazze, per le sale e per le corti, ma studiavasi poi di essere a tempo per ritornar la sera divotamente in chiesa a dir compieta ».

Ai giorni di Raffaello le cose erano mutate: le musiche popolare e profana avevano preso larghissimo piede e forse il popolo trascurava, dopo i canti e le danze, anche le vespertine genuflessioni espiatorie.

Il figlio di Giovanni Santi potè fin dai suoi primi anni, in Urbino, dissetare la sua anima musicale alle più ricche sorgenti, ed educare e raffinare il gusto a quelle armonie di cui doveva più tardi trovare così alte e soavi espressioni pittoriche nelle sue opere.

In grandissimo concetto era tenuta la musica nella città e nella Corte d'Urbino, a quei tempi. Ce lo dicono le cronache, che ricordano gli ampî favori accordati a quell'arte dalla Corte munifica prima, dalla Compagnia del Sacramento poi, che volle sempre avere una Cappella numerosa, ricca di magnifici elementi, e scuole di canto, di istrumenti, di composizione; ce lo dicono i nomi di insigni musicisti urbinati del XV e XVI secolo, come Don Luchino di Magio, cantore della Cappella di Federico III da Montefeltro, Bernardino da Urbino, cantore e compositore al servizio di Gian Francesco Gonzaga marchese di Mantova, e Girolamo Genga, e Timoteo Viti, e Cristoforo De Benedictis, e Pietro Cinciarino e, alla metà del XVI, Matteo Della Viola, famosissimo suonatore di questo istrumento, di cui Ortensio Lando ebbe a dire che « in cotal arte avanza ogni altro di cotal professione »; ce ne dà una gustosa conferma il Castiglione quando fa dire al Conte Ludovico da Canossa « .... avete a sapere, ch'io non mi contento del Cortegiano, s'egli non è

SANTA CECILIA FRA I SS. PAOLO, GIOVANNI, AGOSTINO E MARIA MADDALENA.
BOLOGNA, R. PINACOTECA.

(Fot. Bolognesi).

ancor musico, e se, oltre allo intendere ed esser sicuro a libro » (cioè buon lettore ed esecutore di musica scritta) « non sa di varii istrumenti: perchè se ben pensiamo, niuno riposo di fatiche e medicina d'animi infermi ritrovar si pò più onesta e laudevole nell'ozio che questa; e massimamente nelle corti, dove, al refrigerio de' fastidî che ad ognuno la musica presta, molte cose si fanno per sodisfar le donne, gli animi delle quali, teneri e molli, facilmente sono dall'armonia penetrati e di dolcezza ripieni », e qui s'intende anche quale grande valore avessero le donne nella vita del 500 e nello svolgimento delle arti, le quali molto si giovarono

UN SUONATORE DI CHITARRA NEL CINQUECENTO — DALLA STAMPA DI MARCANTONIO.

PARTICOLARE DEL « PARNASO » — ROMA, VATICANO.

di così graziose protettrici; ce lo dice, con molti altri, Vespasiano da Bisticci quando scrive che già Federico da Montefeltro « della musica si era dilettato assai, e intendea benissimo e del canto e del suono.... » e che « non era istrumento che la sua Signoria non avesse in casa, e dilettavasi assai del suono e aveva in casa suonatori perfettissimi di più istrumenti ».

Degli istrumenti cui accennano i cronisti e i letterati, i principali erano: a corda: il liuto, la cetra, la viola, l'arpicordo; a fiato: il cornetto,

DISEGNO PER L'APOLLO DEL PARNASO — LILLA, MUSEO WICAR.

la tromba, il piffero, il flauto, la piva e la zampogna; a mantice: l'organo; nel quale istrumento Antonio Squarcialupi (degli Organi) aveva acquistato durante il '400 tale celebrità, da indurre Lorenzo de' Medici a dire che egli aveva aggiunto alle Grazie, come quarta sorella, la musica. E, quanto alla specie dei trattenimenti che tanto rallegravano la più eletta società d'Urbino, è facile immaginarli: tanto più se venga ancora una volta in nostro aiuto l'eccellente Baldesar dicendoci, con la sua bella chiarezza, quali modi di far musica fossero allora preferiti: « Bella musica,... parmi il cantar bene a libro sicuramente e con bella maniera; ma ancor molto più il cantare alla viola, perchè tutta la dolcezza consiste quasi in un solo, e con molto maggior attenzion si nota ed intende il bel modo e l'aria non essendo occupate le orecchie in più che in una sol voce, e meglio ancor vi si discerne ogni piccolo errore; il che non accade cantando in compagnia, perchè l'uno aiuta l'altro. Ma sopra tutto parmi gratissimo il cantare alla viola per recitare; il che tanto di venustà ed efficacia aggiunge alle parole, che è gran meraviglia. Sono ancor armoniosi tutti gli istrumenti da tasti, perchè hanno le consonanzie molto perfette, e con facilità vi si possono far molte cose che empiono l'animo della musical dolcezza. E non meno diletta la musica delle quattro viole da arco, la qual è suavissima ed artificiosa. Dà ornamento e grazia assai la voce umana a tutti questi instrumenti, dei quali voglio che al nostro Cortegian basti aver notizia: e quanto più però in essi sarà eccellente, tanto sarà meglio; senza impacciarsi molto di quelli che Minerva rifiutò ad Alcibiade, perchè pare che abbiano del schifo ». Qui il Castiglione accenna ad un mito celebre a quei tempi, nel quale si vedeva la personificazione della vittoria della luce sopra le tenebre, il trionfo della Rinascenza sugli oscuri e tormentati tempi trascorsi: al sacro orrore che Minerva ed Apollo nutrivano per gli strumenti a fiato, e che doveva costar la pelle — è proprio il caso di dirlo: per una suonatina di flauto morì scorticato — al povero Marsia. E non è difficile che il giovinetto Raffaello, sentendo correr voce o disputare in Urbino, fra artisti e dotti, di simili quistioni bizantine, abbia avuto la prima idea di quel quadro mirabile che avrebbe più tardi dipinto: « La rivalità fra Apollo e Marsia », intorno al quale doveva accendersi, settant' anni or sono, una orribile tenzone fra eruditi e critici; gridi di guerra: — « E' del Mantegna » — « E' di Raffaello »; vittoria ai Raffaellisti, nessun morto e nessun ferito grave, ad onta delle formidabili e ferocissime stoccate polemiche.

* * *

Trovandosi Raffaello nella Capitale dell'Umbria per studiare sotto la guida di Pietro Vannucci, il Perugino, dovette essere colpito, per quel che riguarda la musica, da una istituzione diffusa forse in molti comuni nel secolo XV, ma fiorente in particolar modo a Perugia in quel torno di tempo: quella dei *Canterini*. Erano così chiamati, secondo le notizie che ce ne dà il Prof. Adamo Rossi, i cantori stipendiati col pubblico denaro per allietare dell'arte loro i Magistrati e il popolo. Uomini dotati di spiccata attitudine al suono degli istrumenti, al canto melodico e alla improvvisazione e recitazione poetica, stavano essi fra i Poeti degni di laurea ed i volgari versificatori, e formavano una famiglia a parte, non molto dissimile

forse dalle corporazioni dei *meistersänger* tedeschi.

I Canterini erano eletti per solenne decreto, vestivano l'assisa del Comune, avevano l'obbligo preciso di rallegrare, due volte al dì, le mense ai Priori e ai Camerarî, specie se vi fossero ospiti forestieri, dovevano dare, nei giorni festivi, concerti pubblici per il popolo; erano circondati dall'ammirazione e dal plauso di tutti, erano considerati dai governanti come un ottimo mezzo per ingentilire gli animi e i costumi (i nostri eccelsi governanti d'oggi considerano la musica, come da tutti è risaputo, un « oggetto di lusso » e una « spesa improduttiva »); il loro repertorio era vastissimo e trattava dei più varî argomenti: dalla storia sacra alla mitologia, dall'astronomia alla filosofia, dalle vecchie storie comunali a certe filippiche da cantarsi in odio dei nemici della Patria.

Ma un vero bagno di musica Raffaello dovette farlo quando, nell'ottobre del 1504, si recò a Firenze: Maggi, Canti carnascialeschi, Sacre rappresentazioni, Laudi, canzoni a ballo, danze... ovunque e sempre era la musica il miglior complemento di ogni solennità e di ogni festa, e lo svago prediletto del popolo, degli artisti e della società più eletta. Vivo era ancora il ricordo di Fra Girolamo Savonarola il quale era giunto, negli anni di sua fortuna, a « far venire i suoi frati e cittadini — dice il Nerli nei Commentarii — in tanto fervore che gli faceva uscire della chiesa, e sulla piazza di S. Marco gli faceva ballare e saltare, e mettere in ballo tondo pigliandosi per mano un frate e un cittadino, e cantavano a ballo canzoni spirituali composte da Girolamo Benivieni »; diffusissimi erano i « canti carnascialeschi » che il Magnifico Lorenzo de' Medici aveva, col suo spirito aperto e innovatore, profondamente modificati, sostituendo — alle vecchie poesie cantate su arie tradizionali — nuove parole e nuovi argomenti, da lui stesso dettati, e musiche nuove; molto fiorenti le compagnie di musici — cantori e suonatori — che avevan sempre largamente goduto i favori dei Medici, e le pie congreghe di popolani che si riunivano nelle chiese a cantar laudi ed inni in idioma volgare; fol-

LODOVICO ARIOSTO — RITRATTO DI PITTORE IGNOTO — BRESCIA, PINACOTECA TOSIO.

tissime sempre d' intervenuti e di partecipanti le « rappresentazioni di Maggio » che, sebbene prevalentemente rurali, anche in Firenze — come in altre città — avvenivano, e le Sacre Rappresentazioni, che erano la forma teatrale più complessa e più progredita — vero e stranissimo tipo di opera in musica, ... prima che l'opera nascesse.

Erano, i Maggi, in antico, simili in tutto a quelli che si usavano fin pochi anni fa — e che forse vivono ancora — nel contado toscano. Un drappello di giovani suoleva radunarsi, l'ultima sera d'aprile e la prima di maggio, nei luoghi più abitati, fra canti e suoni. Un giovanotto reca un grande ramo d' albero — il majo — tutto adorno di fiori, di nastri, e di limoni; un altro un paniere colmo di mazzi di fiori, che vengono man mano donati alle belle, dopo un canoro saluto. E le belle danno in cambio, ai maggiaioli, uova fresche e buon vino; ed ai fidanzati, delle ciambelle guarnite di fiocchi e nastri scarlatti. Alessandro d'Ancona descrive così una stampa antica, nella quale è rappresentata una festa fiorentina del Calendimaggio: « Vi è figurato un ballo di dodici donne davanti al palazzo mediceo, in faccia al quale sta Lorenzo, e più dietro uno, che potrebbe essere il Poliziano: due donne stanno inginocchiate davanti al Magnifico, ed una di esse si toglie di testa e gli presenta qualcosa, ch' e' fa mostra di ricusare, mentre un' altra più addietro leva in alto un Maio ». Qui dunque le parti sarebbero invertite, in onor del Magnifico.

Più tardi i Maggi presero forme più complesse, e diedero luogo, nelle campagne e nei centri rurali, a vere e proprie rappresentazioni; ma questo esce dai limiti del nostro argomento.

Le « Sacre rappresentazioni » — dalle quali doveva derivare, astrazion fatta dall'argomento scelto, lo stesso « Orfeo » del Poliziano, che è riconosciuto oggi come il primo saggio di dramma profano in lingua volgare, come nel luogo dove fu recitato — la Corte di Mantova, 1471 — si riconosce il primo Teatro propriamente detto che sorgesse in Italia — si erano anche grandemente giovate, ed erano giunte alla loro più alta magnificenza sotto il dominio dei Medici. Nate nel XIV secolo dalla fusione di una forma mimica di feste che avevano luogo ogni anno, a Firenze, per S. Giovanni — e che consistevano in una sfilata di carri sui quali erano rappresentate scene della Storia Sacra, ed in una pantomima che i partecipanti ad ogni « carro » eseguivano poi, con abbondante contorno di musica, in piazza della Signoria — con certe funzioni religiose non esenti da qualche teatralità, chiamate *Devozioni*, erano pervenute, all'epoca dell'andata di Raffaello a Firenze, ad un notevole grado di perfezione. Pittori, poeti e musicisti non rifiutavano di contribuire, col loro talento, alla buona riuscita e allo splendore di tali feste: gli « ingegni teatrali », gli apparati scenici si modellavano ancora — quando non erano fedelmente riprodotti — su quelli, complicatissimi e fastosissimi, inventati da Filippo Brunelleschi: paradiso e inferno erano rappresentati, nel più paradisiaco e nel più infernale dei modi, fino all'evidenza; teorie di angeli con ali e capelli d'oro si innalzavano, cantando, dal pavimento fino al soffitto della chiesa; ghirlande di lumi che « da terra parevano stelle » disposte su certe mensole che « essendo coperte di bambagia, parevano nuvole » aggiungevano fascino alla scena; i raggi solari, opportunamente proiettati per mezzo di specchî sui personaggi più importanti, facevan le veci dei nostri riflettori elettrici; orribili draghi uscenti da caverne, con relativo gettito di fuoco e zolfo dalle fauci, non mancavano di dare ai commossi pubblici del XVI secolo truculente prove della loro voracità, e a noi — pubblico del wagneriano Sigfrido — una rinnovata prova che nulla di nuovo v'è mai sotto il sole.

La musica aveva parte grandissima in queste rappresentazioni, specialmente nei primi tempi; più tardi, sul principio del '500 fu in parte sostituita dalla recitazione non cantata « che parve nel principio cosa strana — dice monsignor Borghini — però fu gustata a poco a poco, e messa in uso ». Strana per uno spettatore del '500; stranissima per noi che assistiamo a questa ritirata in buon ordine della musica da una forma teatrale, proprio un secolo prima che l'opera in musica « ufficialmente » nascesse.

* * *

Nell'anno stesso in cui Raffaello si recava a Roma per stabilirvisi — 1508, dicono i suoi biografi —, una nipote di Papa Giulio II sposava un Colonna. Si prepararono, per l'occasione, ai SS. Apostoli, grandi festeggiamenti: « tre pasti e due comedie » ai quali intervennero, in maschera (era carnevale), molti Cardinali; musiche e danze rallegrarono, naturalmente, il trattenimento. L'anno dopo, Giulio II faceva rappresentare nella chiesa di S. Maria Maggiore un' Egloga di Pietro Corsi, il quale, con una modestia tutta di sapore XX secolo, fin dal prologo avvertiva — ad ogni buon conto — gli spettatori, di aver fatto cosa del tutto nuova, e mai tentata fino allora:

> ...... Heic nunc hodie non Ecloga, non Comoedia,
> Non Tragoedia sunt et non Tragicomoedia,
> Sed Eclocomoedia agitur.

Sembra però che questa mirabolante novità, che a quattrocento anni di distanza sa un po' di gargarismo, non abbia avuto gran seguito.

Nel 1510, sempre per volontà di Giulio II,

venivano rappresentate una commedia latina e due egloghe molto noiose, dissero i contemporanei. Finito lo spettacolo, musica. Tutti danzarono, anche i vescovi, anche i cardinali.

Nell'anno di poi, una compagnia di attori professionisti (cosa rara, perchè di solito le scene erano calcate da Professori di Università e da eruditi amanti dell'arte) rappresentò varie commedie per distrarre gli ozî del Principe Federico Gonzaga, ostaggio del Papa. Nel '512 ecco una commedia a contenuto politico per esaltare — davanti al Messo dell' Imperatore — la conclusa alleanza fra la Santa Sede e l' Impero Tedesco.... Fra spettacoli, e carnevali scapigliatissimi, e banchetti, e danze, e musiche, Raffaello potè insomma ben presto convincersi che se a Firenze si stava allegri, a Roma non si moriva di melanconia; che se a Firenze la musica faceva parte dell'atmosfera stessa in cui viveva il popolo, a Roma essa era sempre presente anche nelle più segrete stanze vaticane: là, dove Giulio II voleva che ogni giorno musici, suonatori e cantori venissero ad allietarlo; là, dove lo stesso Papa — che per il suo animo di guerriero si sarebbe potuto credere così lontano dagli allettamenti dell'arte dei suoni — volle una volta, uscito appena di pericolo dopo una gravissima malattia, che dei suonatori di istrumenti andassero nella sua camera a tenere concerto, convinto che solo la musica poteva fargli dimenticare le sofferenze patite, e dargli la serena e lieta sensazione della rifiorente salute.

Mentre a Roma risorgeva e rifioriva l'antica commedia latina, reazione viva dello spirito moderno e della civiltà cortigiana contro gli arcaismi delle Sacre rappresentazioni fiorentine, in Urbino veniva eseguita per la prima volta una commedia che, pur traendo le sue origini dal teatro dei Plauto e dei Terenzio, aveva in sè qualche segno distintivo, e doveva aprire al Teatro italiano una via nuova: « la Calandra » di Bernardo Dovizio, detto il Bibbiena. Nello stesso anno 1513, Leone X saliva sul trono pontificale.

Dell'amore di questo Papa per gli artisti, è superfluo parlare: esso andava dalle bonarie tirannie con le quali Sua Santità misurava — o annacquava — il bicchier di vino all'archipoeta Camillo Querno, a seconda del valore delle sue improvvisazioni poetiche, alle gite e ai banchetti in quel di Civitavecchia, ai quali erano invitati a partecipare fino a centocinquanta artisti. Ma per la musica questo Papa, buon discendente dei Medici, nutriva una passione specialissima. Aveva buon orecchio e bella voce: si era dilettato di composizione, suonava molti istrumenti e voleva averne sempre nella sua camera da letto; il Fabronio afferma che, talvolta, fino a tarda notte le sale vaticane erano piene di echi musicali: era forse il Papa che cantava accompagnandosi con la viola, o i suonatori di flauti, trombe e monocordi che teneva fissi ai suoi stipendî, o il quartetto di liuti condotto da Giovan Maria, e fatto venire da Venezia, che lo rallegravano.

Egli chiamò a Roma, da ogni parte d' Europa e d' Italia, i musicisti più celebri; la Francia diede molti cantori alla Cappella Sistina, la Spagna quelli più cari al Pontefice, che li teneva in Vaticano; Raffaello stesso fece venire da Urbino Timoteo Viti, che fu invano pregato da Leone X di restare a Roma: questi volle tornarsene in patria, dicendo che ad essa doveva dedicare la sua arte e la sua vita. Tanto

PIETRO ARETINO — RITRATTO DEL TIZIANO.
FIRENZE, GALLERIA PITTI.
(Fot. Alinari).

oltre andava l'entusiasmo del Papa, da indurlo a nominare uno spagnuolo cantore e suonatore di liuto, Gabriele Merino, arcivescovo di Bari: tanto era il piacere che provava ascoltando, che il suo biografo ce lo descrive con la testa incline, gli occhi semichiusi, tutto percorso da da un fremito assaporare una bella melodia.

Ma la più strana e interessante manifestazione dell'amore intenso che Leone X nutriva per la musica e per le arti rappresentative la troviamo quando, nel 1519 dovendosi recitare i « Suppositi » di Ariosto, il Papa rinforzò notevolmente le schiere dei suonatori e dei cantori, curò personalmente la preparazione della festa e volle che le scene fossero dipinte da Raffaello. L' Urbinate, trovandosi ormai presso al tramonto della sua breve esistenza terrena, doveva così portare il contributo del suo genio ad una forma d'arte bambina ancora, ma che più tardi sarebbe giunta a grandi altezze; do-

veva, prima di morire, unendo il suo nome glorioso ad un avvenimento teatrale, far come un dono augurale di gloria al nostro Teatro.

Riviviamo, per chiudere, l'ora memorabile nella viva e curiosa descrizione di Alfonso Paolucci: « Fui alla Comedia domenica sera... dove era Nostro Signore.... in un'anticamera di Cibo; e lì passeggiava Nostro Signore per lassare introdurre quella quantità di uomini li parea, et entrati quel numero voleva Sua Santità, ci avviammo al loco della Comedia, dove il prefato Nostro Signore si pose a la porta, e senza strepito con la sua benedizione permesse entrare chi li parea; et entrossi nella sala, che da un lato era la scena, et dall'altro loco fatto di gradi dal cielo della sala fino quasi in terra, dove era la sedia del Pontefice; quale, di poi furono entrati li secolari, entrò e posesi sopra la sedia sua.... et seduto il popolo, che potea essere in numero di due mila uomini, sonandosi li pifari si lasciò cascare la tela; dove era pinto Fra Mariano con alcuni Diavoli che giocavano con esso da ogni lato della tela; et poi a mezzo della tela vi era un breve che dicea: *Questi sono li capricci di Fra Mariano*; et sonandosi tuttavia, et il Papa mirando con il suo occhiale la scena, che era molto bella, di mano di Raffaele, et rappresentava sì bene per mia fè forami di prospective, et molto furono laudate, et mirando ancora il cielo, che molto si rappresentava bello, et poi li candelieri, che eran formati in lettere..... et diceano *Leo Pon. Maximus*, sopraggiunse il Nuncio in scena, et recitò l'argumento.... et bischizò sopra il titolo della Comedia, che è de' *Suppositi*, di tal modo che 'l Papa ne rise gagliardamente con li astanti, et per quanto intendo se ne scandolizorno Franzesi alquanto sopra quelli *Suppositi*. Si recitò la Comedia, et fu molto bene pronuntiata, et per ogni acto se li intermediò una musica di pifari, di cornamusi, di due cornetti, di viole et leuti, dell'organetto che è tanto variato di voce.... et insieme vi era un flauto, et una voce che molto bene si commendò: vi fu anche un concerto di voci in musica, che non comparse per mio juditio così bene come le altre musiche. L'ultimo intermedio fu la moresca, che si rappresentò la favola di Gorgon, et fu assai bella ».

* * *

Et fu assai bella.

Bella la commedia, belle le scene, bella la Moresca,... belli, sopra ogni cosa, i tempi.

Nei quali, se accadeva talora — e, magari, sovente — al Vicario di Cristo, di mettere in soffitta il buon Gesù, ciò avveniva perchè il Santo Padre voleva occuparsi non di Elezioni Politiche, ma della vita dei suoi sudditi, per temperare con un po' di gioia i pesi della tirannia; e sopra tutto perchè voleva donare le sue più belle energie, i suoi più ricchi tesori all'arte e agli artisti, e far sì che sotto il suo possente stimolo Pittori, Scultori, Architetti e Musici creassero imperituri monumenti di gloria a se stessi, e all' Italia.

ADRIANO LUALDI.

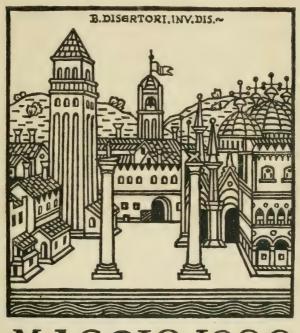
CANTERINI DELLA FINE DEL QUATTROCENTO.
(DISEGNO RICAVATO DA UNA COPPA DI CITTÀ DI CASTELLO).
PARIGI, LOUVRE.

 MONTICELLI GIUSEPPE, GERENTE RESPONSABILE — OFFICINE DELL'ISTITUTO IT. D'ARTI GRAFICHE, BERGAMO

VOL. LI° N° 305

EMPORIUM

RIVISTA · MENSILE · ILLUSTRATA
D'ARTE · E · DI · COLTURA

MAGGIO · 1920

DIREZIONE · AMMINISTRAZIONE
ISTITUTO · ITALIANO · D'ARTI
GRAFICHE · BERGAMO

PREZZO · IN · ITALIA · L.re 3 ESTERO · Fr. 3·25

Vol. LI
N. 305

EMPORIUM

BERGAMO
Maggio 1920

CONTIENE:

AI SIGNORI COLLABORATORI:

Gli ESTRATTI costano L. 1.50 per copia fino a 16 pagine e per un minimo di 50 copie. — Aumento proporzionale per pagine in più. — L'ordinazione deve essere comunicata prima della tiratura della Rivista.

In seguito al rincaro incessante ed enorme di ogni materia prima e della mano d'opera, l'Istituto Italiano d'Arti Grafiche è costretto ad aumentare nuovamente, a partire dal 1° luglio 1920, il prezzo di vendita delle proprie edizioni librarie. In luogo del 50 % l'aumento viene ora portato al 100 %.

L'abbonamento all'*Emporium*, secondo semestre 1920, pure col prossimo luglio viene fissato in L. 50 annue, L. 30 semestre. Per l'Estero Fr. 60 annui, Fr. 35 semestre. La vendita a numero di ogni fascicolo a partire da quello di luglio, L. 5,— per l'Italia, Fr. 6,— per l'Estero.

DOMENICO MORELLI — LA DEPOSIZIONE DI CRISTO.

EMPORIUM

Vol. LI. MAGGIO 1920 N. 305.

L'ESPOSIZIONE INTERNAZIONALE D'ARTE DELLA CITTÀ DI VENEZIA DAL 1895 AL 1914.

AVANTI lo scoppio della guerra europea, l'ultima grande esposizione d'arte fu quella veneziana del 1914. Ora la prima, dopo la fine della guerra, è appunto la XII mostra internazionale di Venezia.

Ma il silenzio, e l'abbandono di sei anni, fanno desiderare a questa Rivista, che illustrò costantemente tale istituzione artistica, di riaccostarsi alle sue origini e di rifarne in breve la storia.

Nell'anno 1892, una brigata d'artisti, tra i quali spiccava Riccardo Selvatico, il sindaco-poeta, si radunavano ogni sera in una sala del Caffè Florian. Ivi e da essi nacque il proposito di creare in Venezia una Esposizione d'arte moderna.

P. FRAGIACOMO: TRISTEZZA.

Due anni dopo era già sorto un comitato di patrocinio, al quale appartenevano i più illustri artisti italiani e stranieri; e nel 1895 veniva bandita la prima mostra, che aspirava « ad essere una raccolta sobriamente misurata d'opere originali ed elette ».

I premii istituiti dalla città di Venezia, dalla Provincia, dai Comuni del Veneto, da altri Istituti e dal Governo, toccarono ad artisti di grande fama e talento. Così furono premiati: « La figlia di Jorio » di Francesco Paolo Michetti, il « Ritorno al paese natìo » di Giovanni Segantini », il « Ritratto di Hauptmann » di Max Liebermann, « Le modelle aspettano » di Julius Paulsen, « Nosocomio » di Silvio Rotta; e poi « Giovanetta bianca » di James Whistler, « Tristezza » di Pietro Fragiacomo, il « Ritratto della madre » di Giovanni Boldini; e la statua « Derelitta » di Domenico Trentacoste.

Un quadro che destò vive discussioni fu quell'anno « Supremo convegno » di Giacomo Grosso, tela di vaste dimensioni, alla quale furono attribuite un'audacia e un'immoralità degne d'ostracismo.

Sopra ed intorno alla bara scoperchiata, dove giace il gaudente vinto dalla morte, si son date convegno le donne che egli ha amate, nude e provocatrici sul nero panno mortuario. Quella pittura larga e vibrante fermava gli occhi più che non turbasse l'anima; eppure il comitato dell'esposizione si lasciò prendere dallo scrupolo che essa provocasse nei visitatori un turbamento morale, forse una rivolta. Così Riccardo Selvatico ricorse al parere d'una commissione di letterati, affinchè giudicassero se l'opera era o no immorale. E il giudizio venne, favorevole a Giacomo Grosso, attraverso le autorevoli parole di Antonio Fogazzaro. « Le femmine del *Supremo convegno* sono apparse alla fantasia dell'artista in un'alta e tragica ispirazione; la loro nudità bestialmente ostentata, orribilmente profanatrice ha un alto e tragico

D. TRENTACOSTE: DERELITTA.

P. BRAECKE : IL PERDONO.

linguaggio. Il viso del morto, le membra delle vive, vogliono dire e dicono con efficacia terribile le colpe e i castighi di una passione tutta brutale ».

Più tardi il quadro del Grosso, venduto in America, fu distrutto da un incendio.

La seconda mostra avvenne nel 1897. Ebbero il riconoscimento dei premi alcune opere di Romagnoli, e « Il perdono » di Pierre Braecke. Furono pure conferiti dei premi ad Antonio Mancini per il suo quadro « Meditazione », a Vittorio Bressanin per il « Caffè »; e ad Alessandro Zezzos per « Ragazza veneziana », alla quale facevano compagnia numerosi dipinti dello stesso autore.

In quell'anno fu istituita a Venezia, per la

M. LIEBERMANN: RITRATTO DI HAUPTMANN.

Ettore Tito, lo « Sposalizio » di Alessandro Milesi, « Sera di festa » di Ludwig Dettmann; « Sera d'inverno alle Lofoti » di Ludwig Sinding; « Notte sulla marina » di Fritz Thaulow. E poi il gruppo « Età felice » d'Emilio Marsili, il quadro « Birraria » di Anders Zorn, uno studio di Peter Kroyer per il quadro « La Borsa di Copenaghen » e « La benedizione della barca » di Joaquin Sorolla y Bastida. Due sculture premiate furono « Ex natura Ars » di Giuseppe munificenza del principe Alberto Giovannelli, la Galleria internazionale d'arte moderna, alla quale il nobile ideatore fece subito dono d'un gruppo di opere scelte di Gola, Fragiacomo, Laurenti, del russo Ivan Tworojnikoff, degli scozzesi Robert Brough e Francis Henry Newbery, del danese Michael Ancher, da lui acquistate alla seconda biennale.

Uno dei quadri più ammirati fu quell'anno l'opera « Inno di primavera » di Arnoldo Böcklin.

G. A. SARTORIO: LA GORGONE E GLI EROI.

A. FONTANESI: ALL'ABBEVERATOIO.

G. FAVRETTO: DOPO IL BAGNO.

FRANCESCO PAOLO MICHETTI: IL VOTO

(Roma, Galleria d'Arte Moderna).

N. 302

FRANCESCO PAOLO MICHETTI: IL VOTO

(Roma, Galleria d'Arte Moderna).

LIONELLO BALESTRIERI : BEETHOVEN.

G. COSTA: LA NINFA DEL BOSCO.

Nel 1899 il regolamento dell'Esposizione fu modificato e riformato con pronto intuito dal segretario generale Antonio Fradeletto. V'erano le mostre dell'associazione romana « In Arte libertas », presieduta da Giovanni Costa, e quelle della « Corporazione di pittori e scultori italiani ». La mostra retrospettiva di opere di Giacomo Favretto fu tra le più gradite e ammirate.

Quanto alla « Corporazione », che aveva suscitato al suo formarsi dissidii e polemiche, essa non rivelò, come si proponeva, delle tempre eccezionali d'artisti. Tuttavia ebbero successo imposto all'ammirazione degli italiani appunto nelle mostre di Venezia.

La quarta biennale di Venezia voleva provvedere a rimettere in onore l'arte italiana, che l'anno avanti s'era dimostrata così scarsa a Parigi; e a questo scopo la Presidenza istituì delle mostre regionali. Nonostante che le giurìe locali avessero artisti come il Bistolfi, il Coleman, il Nomellini, il Previati, e Dalbono, Ugo, Laurenti, Tito, le esposizioni regionali non riuscirono a dimostrare la rinascita dell'arte nazionale.

Venezia vide nel 1901 l'arte ungherese per la prima volta, e così quella croata; poi una

I. ZULOAGA: TENTAZIONE.

il Michetti e il Sartorio. Il primo espose in una sala propria una quantità di piccole tele, d'abbozzi e studii che rivelavano la sua passione del vero, lo schietto naturalismo di codesta sua pittura tutta materia e sole. Il secondo ebbe l'onore di vedere acquistato per la Galleria nazionale d'arte moderna in Roma il suo dittico « La Gorgone e gli eroi » e « Diana d'Efeso e gli schiavi ». Oltre al trittico « Le vergini sagge e le vergini folli », egli esponeva cinquantasette fra pastelli, studii e disegni, di delicata signorilità stilistica. Il gruppo di pitture dei soci della « In Arte libertas » dimostrò una volonterosa ricerca di segreti per la tecnica e un'idealistica purezza di soggetti.

Nel settembre di quell'anno morì Giovanni Segantini, il quale, glorioso all'estero, s'era mostra individuale dell'insigne scultore Auguste Rodin; e un gruppo di opere dei paesisti francesi della celebre scuola del 1830, quali Corot, Daubigny, Dupré, Millet. Anche per la prima volta furono esposte delle opere di artisti americani residenti a Parigi. Una collezione di opere di Arnoldo Böcklin fu tra i più graditi numeri della mostra. E, per l'Italia: sessantotto opere del grande paesista Antonio Fontanesi; un quadro di Giovanni Segantini; una mostra individuale di Gaetano Previati; sette quadri di Domenico Morelli, e cioè « Il Conte Lara », « La deposizione di Cristo », « Cristo deriso », « La figlia di Giairo », « Le tentazioni di S. Antonio », « Cristo sulle acque » e « Cristo tentato ». Altra mostra individuale fu quella di Luigi Nono.

G. PELIZZA DA VOLPEDO: SUL FIENILE.

E. TITO: LE LUNE. (Fot. Filippi).

A. BESNARD: LEDA.

Tra le molte pitture d'italiani e di stranieri, che interessarono il pubblico e la critica, che ebbero onore di premii e di acquisti per enti pubblici e da privati, merita d'essere ricordato il « Beethoven » di Lionello Balestrieri, che gli dette la fama.

Nel 1903 fu introdotto un nuovo esperimento riguardo alla decorazione di alcune sale regionali italiane, in maniera che gli arredi formassero un tutto armonico e vivo con le opere esposte.

A tre artisti morti furono concesse delle sale, che attirarono l'ammirazione dei visitatori, e cioè al bolognese Luigi Serra, al romano Giovanni Costa, al napoletano Giacinto Gigante.

Degli stranieri, che esposero la prima volta in Venezia, ricordiamo lo spagnolo Ignazio Zuloaga.

La sesta mostra internazionale di Venezia, superando le precedenti, ebbe oltre mezzo milione di lire dalla vendita delle opere esposte. La sua principale caratteristica fu quella delle sale straniere, decorate e arredate da speciali commissioni ordinatrici, a spese dei diversi Governi. L'Ungheria, la Francia, la Svezia, la Germania, l'Inghilterra fecero lavorare i migliori

J. ISRAËLS: LA PICCOLA CALZETTAIA.

e più noti artisti, per rispondere degnamente all'invito della Presidenza.

Fu molto lodato in quell'anno 1905 il Bianco e nero, cui era stata concessa una speciale attenzione dagli ordinatori.

Nella Tribuna del padiglione erano riunite ventidue opere di Leonardo Bistolfi, le quali rispecchiavano la sua attività artistica dal 1892 in poi.

Nel 1907 incominciò la costruzione dei padiglioni stranieri, i quali dovevano affermare il credito mondiale toccato alla impresa del Comune di Venezia. Fu primo il Belgio, il quale non smentì, anzi riconfermò il suo amore alla regina delle lagune; e anche quest'anno presenta un insieme artistico e decorativo di prim'ordine.

ANNA BOBERG: BARCHE.

Nel termine di nove mesi, Giulio Aristide Sartorio aveva condotto a termine la decorazione pittorica delle pareti del salone centrale, illustrando « La Luce », « Le Tenebre », « La Castità », « La Lussuria » e « La Morte ».

Galileo Chini, Plinio Nomellini, Gaetano Previati e lo scultore Alberti idearono e ordinarono la « Sala dell'arte del sogno », che raccolse le più raffinate e fantastiche manifestazioni ideali, dovute ad artisti d'ogni paese.

Due anni dopo erano pronti i padiglioni dell'Inghilterra, della Baviera e dell'Ungheria. La mostra della « Secessione » di Monaco, ordinata dal suo presidente Habermann, ebbe speciale successo.

Intanto Galileo Chini aveva compiuto la decorazione pittorica degli otto campi della cupola della Rotonda, adibita a sala di riposo, figurandovi i periodi della stilistica preistorica, egiziana, babilonese, greca, bizantina, medievale, quattrocentesca, barocca e contemporanea.

Si ebbero nel 1909 mostre individuali di Ettore Tito, Giuseppe Pelizza, Guglielmo Ciardi, Telemaco Signorini, Giovanni Fattori, principali fra gli italiani; del francese Albert Besnard, dello svedese Anders Zorn, del danese Kroyer, del tedesco Stuck.

La nona biennale fu anticipata d'un anno, e cioè avvenne nel 1910, per facilitare la grande Esposizione d'arte internazionale bandita a Roma per il 1911.

Il palazzo della mostra fu ampliato di quattro sale, modificato nelle disposizioni e negli arredamenti interni. Due novità furono la sala bulgara e la sala kzeco-galliziana. L'anno avanti le mostre individuali straniere erano solo quattro; e furono raddoppiate nel giro di pochi mesi.

Uno dei primi posti toccò al viennese Gustav Klimt. C'erano poi la mostra belga del

paesaggio; quella del Courtens; quella dell'impressionista Renoir; e poi il vigoroso realista Rool; il fantastico Zumpscher di Dresda; il paesista Fill di Monaco; il ritrattista inglese John Lavery; e il più illustre pittore olandese moderno: Israëls. Inoltre, c'erano due mostre retrospettive: quella del nostro Adolfo Monticelli, vissuto a Parigi, e del francese Courbet.

Una saletta internazionale fu dedicata al Bianco e nero; e fu istituita per una volta tanto la « Sala della gioventù », « destinata ad accogliere le opere di quegli artisti italiani di età non superiore ai trent'anni che si siano segnalati in qualche chiara maniera ».

Alla chiusura di codesta biennale, la Segreteria fece un comunicato ai giornali, dove era detto che le vendite dei nove esercizi avevano reso all'arte la somma di quattro milioni.

F. BRANGWYN: GLI SCHERNITORI.

La decima biennale ebbe sopratutto un valore storico e di revisione; non affermò correnti d'arte nuove, ma piuttosto ebbe importanza dimostrativa delle energie artistiche sviluppatesi in Italia durante un ventennio.

I due nuovi padiglioni stranieri della Svezia

e della Francia ospitarono importanti mostre individuali. Il primo offriva le delicate e vibranti interpretazioni stilistiche delle isole Lofoten, dovute alla pittrice Anna Boberg. Il secondo consacrava magnificamente da noi la genialità della pittura francese del più brillante periodo, dal Settanta in poi, con opere di Simon, Blanche, Ménard, La Touche; e con sculture del Rodin.

Nel padiglione ungherese erano mostre collettive di Glatz, Oziane, A. K. Körösfői, G. Kosztolanyi, G. M. Magyar, A. Nyilassy, Ugo Poll, Luigi Szlany, celebri paesisti e figuristi.

Pieretto Bianco decorò le pareti del salone centrale del Palazzo con un'opera che divise in quattro composizioni: « I moderni fondatori », « I costruttori », « L'Arsenale » e « Il Porto ».

L'undecima mostra, avvenuta nel 1914, fu l'ultima avanti lo scoppio della guerra. Essa abbondò, come la precedente, di mostre personali, straniere e italiane.

Rammentiamo le sculture del serbo Ivan Mestrovic, il quale ha dedicato se stesso a proclamare artisticamente la resurrezione dell'impero di Duxiana.

I quadri fantastici e sensuali di Hermen Anglada y Camarasa suscitarono il più vivo interesse. Gli occhi sibillini delle sue donne, i ventagli sgargianti e il cromatismo immaginoso de' suoi quadri non sono ancora dimenticati dagli abituali visitatori delle mostre veneziane.

C'era inoltre la mostra di Frank Brangwyn, violento di colore, dal genio costruttivo proprio alla sua razza; e quella del finlandese Axel Gallen-Kallela, dall'istinto vergine, forte, con espressivi episodi dell' epopea popolare finnica, il *Kalèvala*.

Lo scultore francese E. A. Bourdelle presentava un gruppo di solidissime opere di moderna e larga plastica. Intorno a lui erano il Besnard, Henri Le Sidaner, e J. F. Raffaëlli, italiano pariginizzato. Dell'Inghilterra, tra i molti, John Lavery; della Germania, Max Liebermann, Hans Thoma, Hugo Vogel, Max Stern ; della Russia, Bakst. Non mancavano i migliori artisti olandesi. E quelli belgi, come i pittori Laermans, l'Ensor, il Rassenfosse, il Baertsoen, e gli scultori Minne, Rousseau, d'Haveloose. Bonnetain, per non citarne che alcuni. L'Ungheria presentava raccolte individuali di Kacziany, Ferenczy, Perlmutter, Fényes, Jványi, Csók.

Oltre alla interessante sala della « Corporazione italiana degli xilografi », l'Italia figurava con diverse raccolte individuali.

Prima di tutto, con ottantotto opere di Giuseppe de Nittis, seducente ed elegante forse più d'ogni altro nostro pittore dell'Ottocento. Un'altra mostra retrospettiva di valore didascalico era quella del veneziano Federico Zandomeneghi, vissuto a Parigi, fedele ad un suo fare pieno di vivace grazia e di vigoria individuale.

C'erano gruppi e sale di sculture di Medardo Rosso, quadri di Antonio Mancini, di Galileo Chini, di Ettore Tito, di Carlo Fornara. Le marine di Giorgio Belloni, i canali screziati di fiori del veneziano Vettore Zanetti Zilla, e i paesaggi ventosi del milanese Leonardo Bazzaro; quelli poetici e concreti del toscano Francesco Gioli, e le tele liriche, nostalgiche, piene di tranquilli incantesimi, del veronese Bartolomeo Bezzi.

Ora vedremo, attraverso alcuni attenti articoli — che Francesco Sapori scrive per la nostra Rivista — quali caratteristiche, e quali nuove attrattive presenta questa dodicesima esposizione d'arte internazionale della città di Venezia, organizzata con spirito moderno, con sicura conoscenza, e attraverso difficoltà d'ogni genere, dal nuovo segretario generale Vittorio Pica.

I. MESTROVIC: FRAMMENTO DI TEMPIO.

GALILEO CHINI: ALLEGORIA - SALONE CENTRALE.

LA XII MOSTRA D'ARTE A VENEZIA.

DIAMO avanti uno sguardo complessivo a questa Mostra, la quale — mentre riafferma le tradizioni delle undici precedenti - ci fa credere in una efficace ripresa per gli anni futuri.

Il significato della XII Esposizione della città di Venezia non è facile a scorgere subito; e occorrerà dimostrarlo attraverso alcune osservazioni d'indole generale, prima di tentare un esame analitico dei diversi artisti e delle diverse opere.

Non possiamo giudicare dei gruppi ben precisati, nè commentare delle tendenze le quali muovano liberamente al loro fine come fiumi al mare. Qui siamo piuttosto in un mondo contrastante e caotico, nel quale i lampi geniali delle idee illuminano spesso una povertà di materia che sconsola.

Per gli antichi maestri, manifestatori di cose meravigliose « agli huomini grossi che non sanno lectera », le risorse tecniche erano naturali e immediate, sicchè l'espressione spirituale non trovava poi inciampi nell'esecuzione delle opere. Invece oggi la perdita dei segreti, già tramandati di padre in figlio nelle botteghe, la solitudine e la fatica del lavoro, hanno scaltrito le indagini tecniche sino al pervertimento, con grandissimo danno per l'arte.

A. SEZANNE: IL CARTELLONE DELLA XII MOSTRA D'ARTE A VENEZIA.

In questo tempo nemico d'ogni maestà e di ogni affermazione eroica, anche il fine altissimo dell'arte s'è notevolmente ridotto e quindi smarrito in un laberinto d'inutili ricerche. Sembra che gli uomini, stanchi di leggere nel gran libro dell' infinito, si siano bendati volontariamente gli occhi per non vedere, e frughino alla cieca, come talpe, per scavarsi un talamo che somiglia ad una fossa.

La più parte degli artisti, italiani e stranieri, sentono l'influenza greve, monotona del nostro tempo infastidito, agitato da convulsioni

AMEDEO BOCCHI: LA COLAZIONE DEL MATTINO.

politiche ed economiche. L'astrazione manca quasi affatto nelle opere d'arte, frastornate, interrotte dal ritmo banale d'un'esistenza oramai lontana dalla natura e da Dio.

Il coraggio è scomparso con la fede. Anche l'amore si sminuzza e disperde in episodi senza significato generale, o s'abbrutisce in volgari vicende sessuali.

I gruppi, le scuole non esistono più, mentre le accademie si mostrano false e interessate come tutte le chiese. Se noti delle analogie, son piuttosto di maniera che di sentimento; e anche in artisti della medesima razza avverti delle distanze, degli abbandoni che fanno pena.

Che l'uomo muova da solo incontro alla sua fatica e al suo destino è indizio di forza; ma la mancanza di calore e di simpatia coesiva finirà poi per inaridire la fibra più feconda.

Incontri dunque qua e là dei valori individuali, nei quali sembra condensarsi tutta l'anonima fatica d'una generazione. In quell'improvviso sgelarsi di elementi e di pensieri ritrovi la gioia d'un fuoco semplice e primitivo, che ti solleva il cuore di credula speranza e inumidisce le pupille per una insolita commozione. Del resto, percorrendo le sale della Mostra, sembra d'essere in viaggio per una landa abbandonata, nella quale s'incontra un albero, un fiore di quando in quando; e là ti fermi a respirare, a odorare con quell'avidità che mettono addosso la sete e la stanchezza.

AMEDEO BOCCHI: NEL PRATO.

Meno pochissime eccezioni, mancano le opere cicliche, le composizioni ricche e numerose, dalle quali vai raffigurando a te stesso la varietà dell'universo. La mente degli artisti, impaurita dalla fatica della sintesi e della ricostruzione, si balocca con l'episodio, o col frammento. Nè codesti particolari dimostrano almeno una perizia grammaticale che li giustifichi. Osservi quasi sempre là dentro un disagio, un'angustia,

GUGLIELMO CIARDI: TRAMONTO D'AUTUNNO (1878).

GUGLIELMO CIARDI: LE PALE DI S. MARTINO PRIMIERO (1887). (Fot. Filippi).

come nel volto sudato d'un infermo che non trova conforto.

Talchè, incontrando un artista che dipinge all'aria aperta e affronta il sole, come Amedeo Bocchi, ti senti all'improvviso affratellato con lui, ti rallegri tutto, quasi per una scoperta meravigliosa.

esistono limiti di tempo per questa o quella manifestazione artistica; intuizione e sensibilità sono privilegi degli artisti d'ogni secolo. Cosicchè si possono notare delle curiose e impensate coincidenze, per esempio, tra certi scorci di Piero della Francesca (1416-1492), e certi altri scorci di Vincent van Gogh (1853-1890).

UMBERTO MOGGIOLI: LA CASA DELL'ARTISTA (1917).

S'è fatto gran discorrere, in questi ultimi anni, d'arte passatista e d'arte avanguardista. Ma anche in queste distinzioni teoriche e arbitrarie i critici hanno errato, come medici che a forza di discutere di malattie, perdono di vista gli ammalati. Gli studiosi dell'arte si son lasciati trarre in inganno dagli aspetti esteriori di certe opere, e ne hanno ricavato delle deduzioni altrettanto infondate che dannose. Non

La manìa di generalizzare, e d'attribuire ad un solo le tendenze, i modi espressivi d'un'età, hanno condotto i critici a stravaganze e ad errori, dei quali già si scorge la portata. Ma qui non si fa il processo alla critica; piuttosto si vuole concludere sulle attuali manifestazioni artistiche, quali si presentano nella XII Mostra veneziana.

Quest'anno, meglio dei precedenti, s'avverte

un urgente dissidio tra il vecchio e il nuovo, tra l'arte che s'adagia in viete abitudini convenzionali, e l'altra che si tormenta nell'ansia di fare, a qualunque patto, del nuovo.

Per ciò che si riferisce all' Italia, s'è dimostrato pericoloso quell'articolo dello Statuto che permette agli invitati di presentare tre opere a loro scelta; e per l'estero si sono verificati dei fenomeni del pari noiosi, come l' ingresso continuato a Edgar Chahine, il quale quest'anno appare soltanto un'ombra di quello che fu.

posizione, meccanica ed amorfa, di certe altre. Sempre la natura fu madre e nutrice necessaria all'arte, e ogni volta che questa volle emanciparsi dalle sue imperscrutabili leggi, finì etica e dissanguata. Ora la raccolta del russo Alexandre Archipenko, con le sue incresciose combinazioni ortopediche di legno, di gesso e di metalli, gioverà a disingannare molti illusi, molti facinorosi, pei quali il nuovo in arte dovrebbe sempre e di continuo spalancare delle porte di paradiso.

UMBERTO MOGGIOLI: L'EREMITA ORTOLANO (1918).

Non si deve dimenticare che i giovani, i forti di ieri, ad una cert'ora soffrono l'indebolimento, la nullaggine della vecchiezza. Vedremo via via degli esempi, che consiglieranno in sèguito la presidenza dell'Esposizione a ritoccare lo Statuto, adattandolo ai tempi mutati.

L'insegnamento di questa XII Mostra sarà tuttavia di grande utilità per gli artisti e per il pubblico.

Mentre da una parte si scorge la torpidezza, la palese inconsistenza di certe opere cifrate e banali, dall'altra annoia l'esosa insistenza su certe deformazioni stilistiche, ripugna la decom-

Vi sono dei limiti, nell'arte come nella natura, che non si possono saltare a guisa d'ostacoli da corsa; e la mostra Archipenko ne è una eloquentissima riprova.

Avremo occasione in sèguito di notare la povertà della plastica e del bianco e nero in confronto alla pittura; di far qualche parallelo necessario a confermare, fra così diverse manifestazioni artistiche, quei principii fondamentali che giovano a tempre anche opposte d'artisti.

Le mostre individuali appaiono, in ogni modo, le più discusse ed interessanti.

Di quelle italiane discorrerò a parte. Il de-

PAUL CÉZANNE: AUTORITRATTO (1898).

funto Guglielmo Ciardi e il vivente Antonio Mancini riconfermano intanto, nelle due sale dedicate alle loro opere, i saldi caratteri dell'arte nostra.

Guglielmo Ciardi invita con la delicatezza pensosa, con la persuasiva intimità, ad una contemplazione che rasserena e rinfranca; Antonio Mancini, pur vecchio e lontano dai capolavori pittorici dei suoi verdi anni, stupisce con la musica istintiva de' suoi colori, col lirismo caldo e appassionato d'una tavolozza la quale non smarrisce, nella sovrapposizione delle tinte, il dolce mistero che la ànima.

Anche di Plinio Nomellini, che non riserba alcuna sorpresa per chi lo conosceva, converrà parlare a lungo come d'un poeta che, per quanto tocca la recente guerra, si prova con mezzi lirici in un argomento epico.

Umberto Moggioli è una cara figura scomparsa. Attraverso le venti tele esposte, egli manifesta — come già in una precedente mostra romana — un talento equilibrato e gagliardo, che procedeva serrato senza speditezza, a conquistarsi un suo posto, negatogli ad un tratto dalla morte precoce.

Pressochè superflue mi sembrano invece le mostre retrospettive di Camillo Miola e di Pietro Scoppetta, due napoletani che non hanno alcun significato decisivo nella storia della nostra pittura, e la cui presentazione non offre particolari rilievi per il pubblico che frequenta le biennali veneziane.

Nel palazzo ha trovato posto una mostra individuale straniera: quella, espressiva e notevolissima, dello svizzero defunto Ferdinand Hodler, uno dei più forti maestri moderni. Sul quale converrà insistere particolarmente.

Invece rimarranno delusi coloro che, entrando nel padiglione olandese, s'aspettano d'imparare a conoscere il van Gogh, e trovano al suo posto nove pezzi di tela, quasi tutti insignificanti, poveri ritagli d'un'operosità tanto doviziosa quanto personale.

Materia d'arte e di critica offre invece il padiglione del Belgio, il meglio allestito di tutti, nel quale si rinnovano vecchie conoscenze, e se ne fanno di nuove, anche più gradite e interessanti.

Ma non potranno, no, andarsene soddisfatti

CAMILLO MIOLA: PLAUTO MUGNAIO (1864).

ERMENEGILDO LUPPI: ANIME SOLE.

quelli che nel padiglione francese cercavano il grande Paul Cézanne, studiato a fondo, esaltato in Germania, gonfiato, sebbene mal conosciuto, dalla nostra retorica paesana, attraverso riproduzioni fotografiche e fotomeccaniche.

Sono ventotto fra quadri e quadretti, aridi

WLADYSLAW JAROCKI: INVERNO SUI CARPAZI. (Fot. Filippi).

la più parte, monotoni sebbene sconnessi, e dalle tinte sporche, invecchiate, che non serbano alcuna trasparenza di colore o di luce. Non mancherò di manifestare interamente il mio pensiero sull'arte di Paul Cézanne e sulla sua mostra individuale di Venezia.

Meglio avrebbero fatto a lasciar chiuso il loro padiglione gli Stati Uniti, che lo hanno ingombrato d'opere brutte e insignificanti. Press'a poco la stessa riflessione si potrebbe fare per la Russia, se non ci fosse la sala Archipenko, che ha un altissimo valore dimostrativo. E quanto al padiglione della Polonia, non vi mancano opere interessanti, tra le quali spiccano le nobili e forti pitture di Wladyslaw Jarocki.

Questi accenni, ed appunti, saranno sviluppati, completati nei successivi articoli; nei quali mi propongo d'esprimere un giudizio su ciascuna opera; e peccherò di severità, di pedanteria, piuttosto che di trasandataggine e di dimenticanze.

FRANCESCO SAPORI.

GALILEO CHINI: LA GLORIFICAZIONE DELL'AVIATORE.

VENEZIA — INGRESSO DEL NUOVO PORTO DAL CANALE DI GRANDE NAVIGAZIONE.

UN'ALTRA VENEZIA.

HI giunge a Venezia per ferrovia, appena il treno infila il ponte sulla Laguna, è di solito attratto a mirare l'ampio e pallido orizzonte di acque e di cielo dentro cui, mano mano, va immergendosi, in una sensazione a cui non possono sottrarsi neanche coloro che hanno l'abitudine e la frequenza del transito. In quel limite che non è più nè di terra nè di acqua, sia per l'improvviso intenerire della luce, sia per le non consuete cose che prendono forme vaghe ed ora compaiono ed ora dileguano dentro sfondi perlacei ed indecisi, sia per l'alito salmastro che benefica le nari piene dei torbidi fiati delle città lasciate e benefica anche il cuore appesantito: non vi è chi non avverta in sè stesso un mutamento subitaneo e vi si abbandoni con diletto come al traghettare verso un lido dolce di misteriose fantasie.

Con queste sensazioni, i più arrivano a Venezia; e quando vi sono giunti, cercano che esse non dileguino e si lasciano andare alla cura dell'anima, chè pare tale l'andare smarrendosi tra campi, calli e canali, senza meta, poichè tutto è meta dove sosta lo spirito errabondo e stupito. Così, nella lunghezza dei tempi ripetendosi il diletto, generazioni intiere hanno guardata Venezia solo tra i suoi veli sentimentali, senza chiedersi se questa già forte signora di terre e di mari, se questa potente e prepotente governatrice, non abbia avuto altri motivi ed altre necessità di vita e se questo popolo non abbia fatto altro che sospirare dai balconi o dondolarsi nelle gondole — amache lagunari — o sperperarsi in gaiezze. Una Venezia di affari, di traffici, di lavoro non è osservata dai più: onde si crede comunemente ed erratamente che essa sia la beata città di tutti gli abbandoni e di tutte le piacevoli inerzie, nè lontanamente si sospetta la presenza di nuclei di pensiero e di energie che, specialmente in questi ultimi anni, non paghi del carico di gloria tramandato alla città dalla possanza dei padri, intendono che esso sotto altra forma si rinnovi e si prolunghi, come i tempi vogliono, come le crescenti collettività esigono e che ritorni, in ogni maniera, alle sue funzioni di capitale storica con i mezzi e con il potere dell'epoca nuova.

Di tappa in tappa.

Nei primi suoi tempi il traffico di Venezia si svolgeva sulla Laguna ed intorno alle piccole isole dell'Estuario; ma dopo il Mille il rapido e denso aumentar degli affari impose ai vene-

VEDUTA GENERALE DEL CANTIERE DEL NUOVO PORTO — GLI SCAVI ALL'ASCIUTTO.

ziani di occuparsi per un più sicuro rifugio dei navigli, rifugio ove questi potessero accostarsi a regolari calate e vi fossero officine di riparazioni e di costruzioni. Fu così che il Governo della Serenissima, nella prima metà del XII secolo, provvide a trasformare il tratto più orientale della città, tra Olivolo e San Giovanni in Bragora, in un Arsenale per la trasformazione delle navi onerarie in navi da combattimento e la costruzione di arnesi guerreschi, Arsenale che nel seguir degli anni non ritenendosi più sufficiente, veniva vastamente mutato ed ampliato così da raggiungere nel 1500 il maggiore sviluppo avuto durante la Repubblica.

Sui moli di San Marco e di Riva degli Schiavoni ed ancora sulle isole, poichè ridottissima era l'attività mercantile dell'Arsenale, si svolgevano le operazioni dei traffici fino ai primordi del secolo XIX quando l'apparire dei piroscafi e lo stesso trasformarsi dei velieri, rivoluzionavano le antiche consuetudini ed imponevano alle città marinare nuovi regimi portuali.

L'Austria intanto, dopo Campoformio, fatta sciaguratamente padrona della Venezia, impediva all'Arsenale qualunque altra funzione che non fosse esclusivamente militare, onde si andava sempre più imponendo una soluzione che assicurasse il vivere ed il risorgere della città decaduta. Nel 1839 venivano iniziati grandi lavori sul Porto di Malamocco e sempre più, sia pure tra le diffidenze dell'Austria, in congressi scientifici ed in pubblicazioni, andavasi agitando la necessità di provvedere ad una maggiore espansione marittima ed alle comunicazioni coll'interno. Il Governo austriaco avversava questa rivoluzione di cose e di idee per cui la facilmente dominabile città circoscritta dalle acque voleva protendere le sue braccia alla terra e cercare più larghe imprese sul suo mare, ma neanch'esso poteva impedire la fatale legge delle cose, tanto che nel 1846, il mirabile ponte ferroviario sulla laguna doveva congiungere Venezia alla terraferma mentre sulla banchina di Santa Chiara, in corrispondenza di quella ferroviaria, si delineava la costruzione della Stazione Marittima che, dopo l'arresto di attività imposto dagli avvenimenti del 1848-49, andava assumendo proporzioni sempre più vaste. Così *sacche* e *barene* andarono scomparendo per il protendersi ed il perfezionarsi delle costruzioni. Nel 1866, finalmente, riunita la Venezia al resto d'Italia, provveden-

dosi a nuovi e definitivi lavori, si volle razionalmente assicurare a Venezia il suo grande parco marittimo che ebbe compimento nel 1880.

Fu questa la prima reale impronta di una profonda trasformazione. Al bacino di San Marco approdarono battelli di passeggeri, navi da guerra ed imbarcazioni leggere d'ogni sorta; per il Canale della Giudecca si avviarono carichi mercantili e passarono navi nere di carbone o d'altre mercanzie destinate alla Marittima, lungo le cui rive andarono sorgendo magazzini e stabilimenti che sconvolgevano il tranquillo angolo lagunare diventato il braccio valido ed operoso della città volto verso la terraferma in un superbo sforzo di impugnare i segni della vittoria.

Le nuove necessità.

Nessuna agitazione di esteti e di sentimentali avrebbe potuto opporsi a questa magnifica fatalità. Il traffico intanto aumenta di anno in anno, così che al Porto di Venezia non sono più sufficienti le congestionate banchine della Marittima. Dal 1881 al 1913 il movimento del Porto cresce da tonnellate 532.000 a tonnellate 2.662.835 e nell'ultimo quinquennio di cui si possono avere i dati (1906-1910) il solo valore delle merci in arrivo *via mare* aumenta da L. 255.275.450 a L. 307.573.307 e quello delle merci in partenza, sempre *via mare*, da 148.253.890 a 193.678.852.

L'aumentato movimento determina così, poco per volta, una vera e propria crisi che non valgono a risolvere aggiunte di costruzioni le quali, d'altra parte, hanno delle insuperabili limitazioni topografiche. Pure Venezia deve oramai espandersi e se le immediate conseguenze della guerra per le molteplici cause internazionali l'hanno colpita nelle sue maggiori e migliori attività, non per questo essa dovrà boccheggiare esangue sulla sua smorta laguna; ma dovrà invece, riprendendo tutti i suoi sforzi, nel suo più vasto compito di madre di tutte le Venezie riunite a corona intorno a lei, continuare la sua ascesa coraggiosa. Davanti, ad occidente, è la terra promessa. Noncurante dei turbamenti dei piccoli cuori e dei piccoli cervelli, dei misoneismi o delle palpitazioni romantiche, Venezia deve necessariamente guardare in avanti e trovare un nuovo lido su cui basare il proprio nobile lavoro. Posta alla radice di quel grande molo mediterraneo che è l'Italia, naturale capolinea di percorsi ferroviari, stazione di smistamento tra questi e le

LAVORI DI SCAVO DELLA DARSENA TERMINALE E FORMAZIONE DEI TERRAPIENI.

linee fluviali che possono reciprocamente raccordarsi attraverso il nodo portuale, con gli accessi al Nord pontebbano, al Nord-Ovest trentino, all'Ovest lombardo ed al Sud emiliano, Venezia non può rinunciare alla funzione che le è assegnata, cioè agli intimi contatti con le operose terre d'Italia che la circondano ed ai rapporti con quelle nordiche che si rivolgeranno a lei quando opportune costruzioni avranno abbreviato gli itinerari. Nè l'avvenire di Venezia dovrà destare l'aspra rivalità di di tappa in tappa, agli scacchieri di una nuova esistenza dove già vede, in ispirito, sorgere la sua creatura, cioè l'altra Venezia dei commerci e delle industrie, figlia e non figliastra, consanguinea e non estranea, nata dal cuore e perciò concorde ed incarnata.

Il nuovo porto.

Il viaggiatore attento vede già, appena lasciata la stazione di Mestre arrivando a Venezia e

SCAVO MECCANICO DEL CANALE INDUSTRIALE.

Trieste a cui nessuno può togliere il suo naturale retroterra a cominciare dal Friuli e la sua funzione di completare la radice di questo nostro molo mediterraneo di ponente. Oltre l'Adriatico, la Penisola Balcanica, molo di levante, non potrà rinunciare alle inevitabili relazioni attraverso il mare su cui la rinata civiltà marittima avrà assegnato il nostro posto di comando con Venezia in testa.

In tutto questo largo divenire, Venezia non può fare piccoli calcoli o grandi rinuncie. Essa è attratta verso la propria terra e continua la lenta marcia dagli isolotti della prima origine,

solo che volga lo sguardo alla propria destra, un alcunchè di insolito che va componendosi sempre più in aspetti di ampii e folti cantieri. Sulle deserte e squallide *barene*, appena emergenti dal livello lagunare, è sceso un esercito di sterratori e da poco meno di un anno dove non erano che strida di gabbiani e vegetazioni selvatiche tra lividi acquitrini, l'assidua opera delle braccia e delle macchine sta compiendo il miracolo della transfigurazione. Qui sorgerà l'altra Venezia!

Forse, per alcuni, un po' dell'antica poesia sta per essere succhiata dalle bocche avide e

potenti degli idro-scaricatori. Certo è che nuovi fantasmi popolano ora il paludoso orizzonte e già si agitano tra i segni di una nuova esistenza sul tavoliere desertico ove cominciano ad improntarsi le prime traccie del futuro porto.

Intorno a questa creazione non concordi furono i pareri, dappoichè alcuni ceti veneziani non vedevano volentieri l'allontanamento dalla città degli impianti portuali, come se il porto di Londra non si estendesse per 20 miglia e Marsiglia non considerasse come suo entroterra per il proprio avvenire portuale una regione a 30 km. dalla città, mentre il territorio di Marghera, cioè del futuro porto di Venezia, non dista che soli 4 km. dalla città ed è in vista di questa. L'obiezione dunque non ha valore. Genova e Marsiglia compresse tra l'altura ed il mare, sono sottoposte a più gravi soluzioni di quella che non si sia affacciata a Venezia che non poteva trovare altra e miglior base per il suo avvenire che nel margine lagunare in cui, se la manutenzione dei canali e dei bacini soggetti al regime della laguna dovrà avere assidue applicazioni, non si verificheranno i più larghi inconvenienti di un porto sperduto e sottratto ai gangli connettitori già esistenti con l'interno. Le nostre righe non possono nè vogliono essere polemiche; ma dobbiamo pur dire che non vi può essere chi non veda come l'idea di trasformare in un porto il vecchio Arsenale, si allontani da una norma pratica sia pure nei soli riguardi dei raccordi ferroviari ai quali si dovrebbe sopperire con numerosi scali di *ferry-boats*.

La nuova Venezia che sta per sorgere nel territorio di Marghera secondo il progetto e come nella convenzione con lo Stato, avrà una estensione complessiva di circa 1000 ettari che è come dire che essa sarà *due volte e mezza più grande della Venezia attuale* e congiunta all'attuale Stazione Marittima da un canale di grande navigazione o canale d'accesso con un fondale di m. 9 lungo il quale sfileranno le navi provenienti da paesi lontani o ad essi destinate.

Il problema portuale se si fosse voluto risolvere con l'ampliamento dell'esistente gruppo di approdi, avrebbe determinata la necessità di ulteriori colmamenti di specchi d'acqua, dal che sarebbero derivati gravi perturbamenti alla laguna, tali da minacciare la incolumità storica, artistica e topografica della Città Unica.

Le discussioni, comunque, furono varie e vive, fino a che nel 1902 fu affacciata una soluzione secondo la quale i nuovi approdi si sarebbero dovuti portare al lembo della laguna in terraferma ove avrebbero potuto illimitatamente ampliarsi mentre nuove industrie avrebbero potuto sorgere accanto al porto in ottime condizioni di impianto, di esercizio e di sviluppo. Tale soluzione divulgata dal conte Piero Foscari, studiata in appresso dal Genio Civile e quindi esaminata dalla Commissione per i Piani regolatori dei Porti, ripresa dalla speciale Commissione nominata nel 1914 dagli Enti Pubblici Cittadini, veniva, dopo non pochi studi, ammessa in un definitivo piano di proposte da cui sorse il progetto integrale del nuovo porto dell'ing. Enrico Coen Cagli.

Per quali trafile passasse ancora il progetto, qui è inutile dire; nè certo potevasi attendere la costruzione del nuovo porto senza dar mano ai lavori del Molo di Ponente dell'attuale Stazione Marittima contemplati nelle provvidenze a favore di Venezia insieme con l'apertura di un canale d'accesso, con fondale di 7 m. (che

ESTREMITÀ DELLA GRANDE STRADA DORSALE VERSO IL CANALE BRENTELLA.

saranno portati a 9) sotto il livello delle comuni alte maree, dall'estremità occidentale del Canale della Giudecca alla zona prescelta per i nuovi approdi in terraferma, a Sud della ferrovia Mestre-Venezia, in regione Marghera.

I lavori di dragaggio del nuovo canale furono come la prefazione ai lavori del porto; ma la guerra li interruppe e l'opera che aveva avuto anche l'unanime consenso del Consiglio Comunale, rimase abbandonata in attesa degli eventi. Tuttavia non era abbandonata l'idea, nella fede che gli eventi non sarebbero stati funesti per la Nazione, così che pochi mesi dopo la vittoria, la Società « Porto Industriale di Venezia » che in una Convenzione con lo Stato si è assunta di compiere l'opera anticipandone i mezzi, con alacre spirito di iniziativa fronteggiando arditamente la non lieta situazione finanziaria del Paese, richiamava le macchine

al tumultuante lavoro e raccoglieva folte squadre di operai i quali stanno dando una superba prova di disciplina e di forza collettiva in una quotidiana fatica che lascia ogni giorno profondissime impronte.

E' evidente che i primi lavori di un porto si inquadrano in una successione di scavi e di colmate. Dove si affondano canali e bacini, dove si formano terrapieni in un necessario innalzamento di livello su quello lagunare, mentre le draghe funzionano per le escavazioni dei fondi e le aperture di canali, gli escavatori meccanici fanno un consimile lavoro in terraferma e gli idro-scaricatori, decomponendo il materiale scavato e caricato sulle bette, con getti d'acqua lo riassorbono per un'ampia bocca di presa così decomposto e lo immettono in lunghe tubazioni dalle quali irrompe sulle aree da colmarsi. Queste, circoscritte da arginelli, vanno mano mano ricevendo il materiale di cui la parte acquea scola per apposite canalette, fin che le stagioni, il sole ed opportuni tagli di prosciugamento, favoriscono il processo di consolidamento, per cui pantani ed acquitrini diventano aree fabbricabili. Così si crea la terra nel caotico regno delle acque morte.

L'ampia distesa di Marghera è dunque travolta, ora, in una epopea di lavoro. Le macchine, gli uomini, i cavalli, i carrelli di trasporto si incrociano nell'opera di redenzione. E poichè occorrono vie d'accesso là dove debbono entrare uomini e materiali e gli stabilimenti industriali per gettare le loro basi vogliono assicurate queste vie di accesso e di movimento, già si vedono tracciate le strade di comunicazione la cui costruzione è assegnata al Comune, come quello che dovrà costruire il quartiere urbano a tergo del porto, mentre fasci di binari — ne sono già stati costruiti per oltre cinque chilometri — penetrano in diversi sensi sul piano là dove esso va, via via, redimendosi.

LA GRANDE STRADA DORSALE.

Il concetto del grande porto non è difficile ad afferrarsi. Esso fondamentalmente si compone di un porto propriamente detto, suscettibile ad ulteriori sviluppi; di una molto ampia zona industriale circostante per l'industria marinara, per quella metallurgica e quella chimica cui fosse conveniente aver le navi a contatto con l'entrata degli stabilimenti; ed infine una zona urbana per la popolazione che dovrà vivere del porto e delle sue industrie.

Il canale industriale dai 90 ai 100 metri di

larghezza e vaste espansioni per le darsene a servizio dei cantieri in comunicazione con il canale di grande navigazione ed i bacini tra i moli, scorrendo da Est ad Ovest, piega ad angolo retto dove un fascio di binari per un comodo ponte, partendo dalla stazione di Mestre entra nella grande area industriale e portuale, e prende una linea Ovest per ridiscendere, dopo aver toccato tutta l'area industriale, nel porto, in cui si protendono due grandi moli di 220 metri di larghezza e 1000 di lunghezza. Il bacino principale tra l'uno e l'altro molo è largo 250 metri. Nel progetto è compresa un'ulteriore costruzione di due moli, nel qual caso il canale industriale dovrà essere prolungato per abbracciare nel suo giro anche questi altri approdi. La grande industria non è stata restìa al richiamo del nuovo porto. Molti cartelli indicano già le aree cedute, mentre due grandi edifici già si impongono sull'immenso piano. Uno di essi è il Cantiere Breda tra la ferrovia ed il canale industriale Nord e l'altro è lo stabile dei forni elettrici per le Acciajerie di Venezia. Un bacino di carenaggio è in via di esecuzione davanti al Cantiere Breda ed in esso verrà presto impostata una prima nave i cui lavori proseguiranno assieme al proseguire dello scavo del canale. Così l'inaugurazione di questo potrà essere celebrata con l'apprestamento ed il varo di una nave, cioè con una inaudita vittoria del lavoro.

Tra l'area industriale di ponente ed il quartiere urbano, corre la strada Padova-Mestre, arteria di comunicazione che passando appunto tra centro abitato e centro industriale, avrà un grandissimo valore, tanto più che essa immette nella nuova strada portuale del Comune di Venezia, strada che potrà avere la sua continuazione fino alla città nel progettato ed invocato congiungimento di questa alla terraferma.

Ora la strada comunale girando l'area portuale ed industriale, sbocca nel porticciuolo isolato dei petroli, lanciato per sicurezza in avanti tra il Canale navigabile ed il ponte.

Intanto molti si porranno una domanda e cioè quando si potrà veder funzionare il nuovo Porto. A questa domanda, fatta di legittima curiosità, si può rispondere con gli impegni presi presso il Governo dalla Società che dentro un quinquennio dalla data dell'inizio dei lavori dovrà aver apprestato le opere seguenti:

a) il completamento ed approfondimento del canale di accesso fra l'attuale stazione marittima e l'imbocco del nuovo Porto;

b) il completamento ed approfondimento del canale in terraferma fino alla attuale sua testata destinata a costituire la prima parte del canale industriale;

c) lo scavo della darsena per il cantiere navale;

d) lo scavo del primo bacino con la corrispondente parte d'avamporto;

I LAVORI DI SCAVO DEL CANALE DI GRANDE NAVIGAZIONE.

e) la costruzione della metà settentrionale del primo molo e la costruzione di m. 1600 di banchine con fondale di m. 9;

f) l'arredamento delle calate con impianti ferroviari, strade d'accesso ed impianti accessori.

Tali lavori garantiranno di per sè il primo funzionamento del nuovo porto commerciale al più tardi tra il 1923 ed il 1924, mentre fin dal prossimo anno sarà aperto alla grande navigazione marittima il primo braccio del canale interno in servizio della zona industriale sopra uno sviluppo di m. 2500.

Lo spettacolo di tripudiante lavoro che sarebbe desiderabile fosse eguale ovunque, è veramente mirabile. Maestri ed operai delle macchine galleggianti, meccanici e marinai insieme, abbronzati dal sole, dai carboni e dai venti salmastri, sono infaticabili e magnifici; e così gli agili sterratori reclutati nei paesi vicini della riviera di Brenta o presso a Mestre.

La vera gloria.

Davanti a tale spettacolo, la fede non può che ravvivarsi, fede nella possente realtà di questo nuovo porto e nella vita di un'altra Venezia che alla vecchia madre potrà assicurare tranquillo lavoro.

Questa, tolta alla minaccia di crudeli trasformazioni e rovine, se tutto si fosse preteso da lei ed in lei, rimarrà egualmente serena sede di commerci, di studi, di arte e di bellezza, sottratta alfine da tutti i danni ed i pericoli del soffocamento o della angustia che a biblioteche ed a raccolte d'arte contende spazio, aria, luce e, spesso, degna dimora. Così è per le scuole, gli studi e le attività intellettuali. Una scuola nautica languisce e non vi sono a Venezia centri di intellettualità attiva. Già esuberante nell'arte della stampa e nella diffusione del libro, Venezia è oramai senza librerie e senza editori. Tutto vi va diventando sempre più piccolo, per mancanza di largura, di respiro, quindi di atmosfera per la vita operante. Trasportare fuori tutto ciò che non è indispensabile rimanga nella vecchia città, alleggerirla di traffici, crearle vicino delle basi di lavoro e di guadagno, sottrarla alle umilianti forme dello sfruttamento del forestiero, aumentare e migliorare la popolazione operaia, vuol dire conservarne la bellezza e chiamare in essa attività fresche e fattive. Occorre uscire oramai dalle consuetudini e dalle mentalità sorpassate, abbattere i convenzionalismi, onde quelli che amano Venezia imparino anche a conoscerla nella sua realtà, nei suoi sforzi e nel suo divenire e non soltanto per le sue esalazioni più o meno sentimentali.

Dopo la guerra da cui fu percossa e che sopportò con dignità, Venezia riprende quest'anno la sua vita, riapre le sue Esposizioni, ma non si rinnovano le spensierate stagioni di altri tempi. Tutto questo che oggi si vede non basta alla grandezza. E si pensa al domani. Si pensa che nel suo rinnovato ed alto compito di capitale, Venezia non può decadere e che *ad altri lidi ed altri porti,* non figurativamente ma realmente, conviene che essa volga la fronte lievemente accorata, ma sicura, e la volontà conquistatrice. Ciò sta per essere. E quando le *barene* di Marghera saranno tutte scomparse e fumeranno laggiù i camini delle navi e degli stabilimenti e squilleranno tutte le note possenti del lavoro, il Leone tornerà ai suoi voli e la Basilica d'oro a tutte le sue luci regali. L'altra Venezia avrà salvata e glorificata questa, l'antica, divinamente.

Gino Piva.

Stazione degli idro-scaricatori per il rifluimento di materie di scavo.

CRONACHE.

LA MOSTRA D'ARTE ANTICA IN PALAZZO REALE.

Modesta ma organica, questa mostra, curata con amore e coraggio dalla Sovraintendenza delle RR. Gallerie, sotto gli auspici del « Comitato per Venezia », nelle stanze poco promettenti delle Procuratie Nuove, e nella Libreria del Sansovino, permette al visitatore, richiamato a Venezia dalla sua rifiorita bellezza e dalla XII Esposizione, di dare un saluto alle opere d'arte di quelle chiese, malate di guerra, che ancora non si prestano a mostrare i loro aviti tesori.

Prima si presenta il gruppo di S. Giovanni Crisostomo, con il Giambellino del 1513, opera giovanile del vecchio maestro, e con la pala tutt'ardente del recentissimo fuoco giorgionesco, capolavoro di Sebastiano del Piombo. Poi Santa Maria Formosa, con il suo trittico scarno e arzigogolato di Bartolomeo Vivarini (1472), che par fatto apposta per dar risalto alle forme opulente di S. Barbara, degne della chiesa intitolata alla bellezza della Vergine, primizia dello stile nuovo del Palma Vecchio, se è vero, come vogliono gli studî del compianto dottor Scrinzi, che sia stata dipinta non più tardi del 1509.

Di S. Giovanni e Paolo eccoci la pala mi

VITTORE CARPACCIO: S. GEROLAMO AMMANSA IL LEONE — VENEZIA, SCUOLA DI SAN GIORGIO.

(Fot. Alinari).

gliore del trevisano Marconi, i tre scomparti, un tempo campiti d'oro, di Bartolomeo Vivarini, con la figura di S. Agostino (1473) che è forse

PALMA IL VECCHIO: S. BARBARA — VENEZIA, CHIESA DI S. MARIA FORMOSA. (Fot. Alinari).

il suo capolavoro, la tela di S. Antonino, dipinta con foga originalissima dal Lotto nel 1442 e quel molto discusso polittico con i SS. Vincenzo, Sebastiano e Cristoforo che, eccetto la predella, pare sempre più si debba allacciare al forte ma schematico veronese: Francesco Bonsignori.

Ciò che fa però la gioia particolare di queste unioni omogenee sono le due stanze dedicate alle tele del Carpaccio per la Scuola degli Schiavoni. Esposte in una luce placida ma abbondante, alla portata di tutti gli occhi, queste pitture uscite dalla loro ombrosa e umida prigione sembrano una cosa tutta nuova.

Ci sarebbe da reclamare per esse, tanto son fresche e vive nella loro schiettezza espressiva, una sala privilegiata accanto a quel Paul Cézanne, che è l'unico grande successo della Biennale. Successo postumo pienamente dovuto all'umiltà profonda e indotta dalla sua tecnica francescana, in cui la tela parla come il miglior colore attraverso al tocco rapido e acuto.

Ma per quanto adori Cézanne, piccolo lirico provenzale, non mi sentirei di dargli la palma al confronto di questo lontano Veneto abituato a quel senso del costrurre con ampio respiro che non lo lascia contento di una semplice veduta, d'un ritratto, di poche frutta saporose. Nel Carpaccio ci sono a centinaia queste carissime cose comuni, ma stanno come dolci soste entro scene ampie e complesse, vivificate dall'arte più sottile e dalla poesia più grande. Cézanne è un artista d'eccezione, fiore di serra alimentato da una volontà ardente che ebbe bisogno di straniarsi da tutti per sentire i piccoli battiti del suo cuore; Carpaccio un ingenuo gigante che sta nella tradizione senza titubanze, guidato dal pulsare di un cuore gagliardo.

Dopo di lui i colori luminosi e profondi di uno dei più grandi orchestratori delle tinte veneziane: Bonifacio Pitati, ci lasciano senza entusiasmo con la loro melodia ampia e rumorosa che troppo scuote i nostri nervi un po' stanchi. Qui in alcuni pochi raggruppamenti scelti fra i moltissimi dipinti da lui e dalla sua scuola numerosa per il Palazzo dei Camerlenghi non si vuol dare che un esempio del mirabile e amplissimo complesso che si potrebbe ricostruire con gli elementi che si hanno in Italia al completo, dopo il recente ritorno di quelli esiliati a Vienna ai primi dell'ottocento.

Ma la Mostra aspirava, oltre che all'esposizione di queste cose belle, a un frutto meno transitorio: a far godere, accedendovi per la sua magnifica scala e per il suo vestibolo severo, la celebre Libreria del Sansovino, in cui sono state raccolte per la prima volta tutte e sole le pitture che avanzano dei primitivi adornamenti, perchè il pubblico potesse immaginarsela, come presto speriamo sia, restituita al naturale ufficio, grandiosa e schietta sede dei leggii per i codici insigni della Biblioteca Marciana.

Questa grande sala rettangolare, lunga metri 26.40 e larga metri 10.65, che occupa un

SCALA DEL VITTORIA: VENEZIA, PALAZZO REALE.

PARTICOLARE DELLA VOLTA DELLA LIBRERIA — VENEZIA, PALAZZO REALE.

(Fot. Alinari).

terzo della costruzione compita da J. Sansovino intorno al 1554, rappresentava per Venezia ciò che è la Laurenziana per Firenze, alla quale converrà riferirsi per immaginarla adorna dei banchi disposti in molte file per il verso della lunghezza, a destra e a sinistra di chi procede lungo l'asse dell'aula. Nessuno scaffale doveva esistere lungo le pareti, e quelli che si notano altrettante verso la Piazzetta. (Le tre verso la Piazza sono chiuse temporaneamente per opportunità della Mostra). I quadri ch'egli descrive, disposti in questi vani chiusi, non rappresentano perciò che un accomodamento. La sola decorazione della Libreria doveva consistere nei ventun tondi del soffitto, tuttavia esistenti, nella riquadratura di detti tondi, ornata di fregi da

BONIFACIO VERONESE: LA STRAGE DEGLI INNOCENTI — VENEZIA, R. ACCADEMIA DI BELLE ARTI.

(Fot. Alinari).

in un importante manoscritto del 1736 furono aggiunti più tardi, man mano che venne snaturandosi la fisionomia di questo magnifico sacrario del sapere.

Non conviene nemmeno fare appello troppo fiducioso al Boschini, il quale la descrive dopo le capitali trasformazioni apportate allorchè lo Scamozzi nel 1597 ebbe ridotto il vestibolo a a statuario, per accogliere la raccolta Grimani, e appoggiate alla parete lunga di sinistra della Libreria le sue Procuratie Nuove, accecandone le sei finestre che vi esistevano di fronte alle G. B. Franco, e nella serie dei filosofi disposti tra finestra e finestra, sopra zoccoli con « quadretti storiadi finti de bronzo ». A fianco della porta d' ingresso, sulla quale si osservano due figure giacenti, a chiaroscuro, dipinte con evidente maniera paolesca, qui trasportate da S. Antonio di Torcello, stavano a destra delle figure del Tintoretto e a sinistra altre di Parrasio Micheli, pur esse a chiaroscuro, su telai mobili, certo per chiusura di due scaffali.

Tolte perciò le tele del Molinari e del Tintoretto, intruse ai primi dell'ottocento, chiuse

le porte che dalle Procuratie Nuove sboccano nella Libreria e liberate le pareti dalla copertura di cartone che le maschera, facile sarebbe ridarle il suo genuino aspetto.

Rimane solo la difficoltà di ben rimettere a posto i filosofi, pur non occorrendone diciotto come vuole il Boschini, ma quindici in ragione delle spaziature utilizzabili; poichè ne mancherebbero sempre quattro, o almeno due se potessero essere restituiti sia quello di Pietro Vecchia rimasto esposto in Palazzo Ducale, sia il guastissimo Archimede che sta nei depositori del medesimo edificio. Un altro di maniera tintorettesca potrebbe essere infine recuperato, restaurando quello molto guasto dalla caduta del campanile, ricoverato alle RR. Gallerie.

Si direbbe che solo per la prossima restituzione di questo locale insigne alla Biblioteca Marciana che vi ebbe culla, essa, ch'era pur stata studiata con tanto amore dallo Zanetti, dalla Pittoni, dal Coggiola, dall'Hadeln, abbia voluto svelare generosamente i suoi ultimi secreti.

GIUSEPPE FIOCCO.

LA MADONNA DUCCESCA SEQUESTRATA A MILANO.

I lettori ricordano certamente il chiasso sollevato verso la fine di marzo dalla notizia che a Milano era stata « sequestrata » nello studio di un noto restauratore, una preziosa Madonna di Duccio di Buoninsegna, che si disse trafugata da un convento nei pressi di Firenze. La fantasia dei frettolosi cronisti si sbizzarrì allora in varie supposizioni e narrò di vicende tanto romanzesche che sembrò di udire il racconto di un'avventura medioevale la cui protagonista, anzichè essere una bella castellana, fosse la preziosa tavola. Solo che oggi, più pratici dei cavalieri antichi, anzichè disputarci per un paio di occhi profondi, ci si batte per concludere a proprio profitto un ottimo affare: e tutte le armi sono buone!

Sta di fatto che l'Autorità Giudiziaria non sembra sia riuscita a dare consistenza ai sospetti che ebbero le Autorità preposte alla conservazione del patrimonio artistico pubblico circa la provenienza del quadro e, se le nostre informazioni sono esatte, il quadro tornerà quanto prima presso il fortunato suo ultimo proprietario, il sig. Giuseppe Verzocchi di Milano che lo ha comperato per 350.000 lire.

Il dipinto è su spessa tavola e misura, senza la cornice che è moderna, m. 1,62 × 0,89. E' in discreto stato di conservazione per quanto abbia molto sofferto per la rimozione della pittura cinquecentesca che lo copriva, e per alcune sforacchiature di chiodi. Rappresenta la Vergine seduta in trono, sostenente il Bambino che ritto sulle ginocchia materne protende le braccia verso il collo di Maria; due Angeli sorreggono in alto, dietro la scena, una tenda su cui è ripetuta un'aquila senese come motivo ornamentale.

Gli accesi toni dei colori dagli smalti tersi e brillanti, avvicinati nelle più lontane varietà e

SCUOLA SENESE DEL SECOLO XIII: MADONNA COL BAMBINO.
MILANO, COLLEZIONE VERZOCCHI.

pure bene armonizzati, dal rosa pallido della tenda al rosso squillante del cuscino della Vergine, dall'azzurro cupo del manto di questa al rosso scuro della veste; soprattutto la cura minuziosa e amorosa del particolare decorativo, tradiscono la stretta derivazione dalla miniatura, mentre il tipo della Madonna, dagli occhi a mandorla, il lungo naso stecchito, tutto l'ovale del volto duro e stilizzato, è ancora fedele alla tradizione bizantina. Ma il Putto è delizioso con quel suo

vivace atteggiamento di tenerezza infantile e il piccolo viso paffuto donde apparisce così attenta la osservazione del vero.

Chi dipinse la tavola?

Dagli studiosi che l'hanno esaminata presso la Pinacoteca di Brera dove trovasi in temporaneo deposito è stato fatto il nome di Duccio e da qualcuno anche quello di Cimabue. L' attribuzione a quest' ultimo non avrà forse molta fortuna, non solo perchè riuscirà difficile stabilire un confronto convincente con altra delle opere del fiorentino, ma anche e soprattutto perchè tutte le peculiarità stilistiche di questa Madonna sono lontane da quelle fiorentine, considerando le quali non è possibile dimenticare i risultati a cui era già pervenuta la scuola romana di Pietro Cavallini. Qui nessun richiamo all'arte del mosaico da cui quella era emanata: la composizione stessa che fa così poco sfoggio di invenzione, il sapore di semplicità primitiva che traspare dal modo come sono disegnati il trono, la tenda, gli angeli, non trovano riscontro nella scuola fiorentina che sotto questi aspetti era pervenuta a ben maggiore altezza.

SCUOLA SENESE DEL SECOLO XIII: MADONNA COL BAMBINO.
PERUGIA, R. GALLERIA.

Che si tratti di opera senese mi pare non possa esservi dubbio. Ammettiamo pure che non abbia molto valore il particolare dell'aquila senese ripetuta come motivo ornamentale; ma i due angeli sono trattati come miniature; ma il rispetto alle forme bizantine è ancora ossequiente. In tutti i prodotti dell'arte senese antecedente e contemporanea a Duccio, compresa la celebre Madonna di Guido da Siena (1221) che si vuole restaurata da Duccio stesso o da un suo seguace, si trovano elementi che hanno attinenza a certi particolari di questa pittura. I caratteri della nuova arte sorgente a Siena nella seconda metà del duecento appaiono con maggiore evidenza nel Bambino: l'atto che compie è una soave espressione di tenerezza colta dalla vita; la piccola testa è copiata dal vero e contrasta coi lineamenti della Madre ancora convenzionali e freddi di espressione.

Ma anche l'attribuzione a Duccio deve essere accolta con molta riserva. Non persuade affatto l'avvicinamento che si vuol fare con la Madonna Rucellai e con la « Maestà » nel Museo dell'Opera del Duomo di Siena, le sole due opere che oggi la critica dia concordemente al maestro, la cui gloria fu per secoli sconosciuta. Senza scendere ad un esame che altri farà con maggior profondità, i due capolavori mi sembrano troppo in alto, perchè possa reggere al loro paragone un' opera come questa che nulla aggiungerebbe ad una fama già grandissima. E' facile intanto osservare che l'esuberante senso decorativo spiegato nella forma del trono dove siedono le due Madonne ricordate, la solida costruzione dei personaggi, il modo di vestire il Bambino e la Vergine, non hanno alcun richiamo nella tavola di cui parliamo.

E' interessante invece il confronto con la Madonna della R. Galleria di Perugia, attribuita anch'essa a Duccio, ma con molti discordi pareri e che qui riproduciamo. Ora che essa venne liberata dalla grossolana ridipintura che la deturpava, appare evidente l'affinità dei due dipinti: vi è lo stesso senso di umanità nell'atteggiamento del Putto, lo stesso modo di piegare le vesti, uno spirito di osservazione ugulmente profondo, l'identico atto della Madre che sorregge con la mano quella del Figlio; gli Angeli sembrano trattati dallo stesso pennello.

Certo è che sull'attività di Duccio, rimasta sempre così misteriosa, la tavola che ora viene conosciuta non porta molta nuova luce e non sarebbe da meravigliarsi se domani un'indagine completa e attenta di tutta la produzione contemporanea al grande senese porterà a definire un'altra personalità artistica più modesta magari, ma non priva di originalità e di splendore proprio.

G. Romizi.

LA 89ª MOSTRA D'ARTE DELLA «SOCIETÀ AMATORI E CULTORI».

La 89ª Esposizione della Società Amatori e Cultori di Belle Arti ha avuto, come si suol dire, una cattiva stampa. Le accuse che si muovono alla Giuria possono ridursi a tre: pletora di mostre personali, mentre il Regolamento, in genere, le vieta; cattiva collocazione delle opere; inclusione dei rifiutati.

La sorte dell'odierna Giuria non è molto diversa da quella delle precedenti. Poichè – chi non lo sa? — le giurie fanno sempre male. Ma siccome la verità sta nel mezzo, esaminiamo a mente serena i tre capi di accusa. Il concetto di escludere, in massima, le mostre personali si fonda sulla necessità di non togliere troppo del già poco spazio disponibile alla massa degli espositori. Ma nel caso odierno, per un cumulo di ragioni, fra le quali non ultima la biennale veneziana che ha assorbita l'attività della maggioranza dei nostri artisti, non c'è stata ressa. Al contrario, quadri e statue erano così pochi da rendere quasi impossibile l' allestimento di un'esposizione nudrita. Ed allora le mostre personali si sono imposte come una necessità. Certo sono molte; più certo ancora non sono tutte interessanti, chè di alcune di esse avremmo fatto volentieri a meno. Ma ciò non deve indurci a ribellione contro le mostre personali in genere, che rappresentano forse l'unica maniera di dare al pubblico la compiuta idea d'un artista, nè contro le mostre personali dell'esposizione o-

PIO JORIS: ANGELICA.

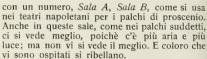
AMEDEO BOCCHI: ACCORDI.

RENATO BROZZI: STUDIO DI CONIGLI.

dierna, scaturite dal bisogno. Quanto alla collocazione, sarebbe difficile negare un certo affastellamento sulle pareti di alcune sale, ed una certa mancanza di riguardo per artisti di fama che si vedono relegati in angoli bui di salette tenebrose. Ma la colpa è anche degli ambienti infelici di cui ora dispongono gli Amatori e Cultori e bisogna prendersela sopra tutto col Comune che non si decide a sgombrare quella parte del Palazzo di via Nazionale ch'è sempre stata la vera sede di queste esposizioni romane.

Resta l'ultima accusa, la più importante e la più grave: avere, con procedimento nuovo negli annali della tradizione artistica, trattenute ed esposte tutte le opere scartate. L'idea di non *respingere nulla* può sembrare pazzesca; lo diventa meno quando quadri e statue ritenuti immeritevoli non si distribuiscono nelle sale della esposizione vera e propria, ma si raccolgono in una specie di reparto di isolamento indicato sul catalogo con un lettera anzichè

RENATO BROZZI: CAPRA.

con un numero, *Sala A*, *Sala B*, come si usa nei teatri napoletani per i palchi di proscenio. Anche in queste sale, come nei palchi suddetti, ci si vede meglio, poichè c'è più aria e più luce; ma non vi si vede il meglio. E coloro che vi sono ospitati si ribellano.

« Con quale diritto — essi dicono — ci esponete alla gogna? Noi non aspiriamo alla patente di paria della classe! ». E non hanno tutti i torti, poichè sieno dette sale A o sale B, siano dette sale integratrici o sale aggiunte, in poche ore tutti hanno saputo che si trattava di sale di rifiuti, nelle quali, poi, si trovano, per giunta, opere meno felici di artisti che figurano anche nella vera e propria mostra con opere buone. Per questo è cominciato l'esodo; più d'un ar-

RENATO BROZZI: STUDIO DI PULCINI.

tista è corso a ritirare il proprio lavoro lasciando sul vuoto della parete la memoria d'un chiodo. La Giuria ha fatto uso d'un coltello a due tagli; ed il coltello ha compiuto il suo dovere.

* * *

E veniamo alle mostre personali.

Ne conto, fra grandi e piccole, una dozzina. Di alcune di esse, come di quella di Laurenzio Laurenzi, ed anche di Pio Joris — che si raccomanda infinitamente meglio col ritratto femminile dipinto 40 anni fa — non avremmo sentito il bisogno. Restano, dunque, sul tappeto le altre: Sartorio, Chicharro, Kaehlbrandt Zanelli, Georgieff, Landi, Noci, Bocchi, Brozzi.

Aristide Sartorio ci presenta una serie di impressioni di guerra, che in parte già conoscevamo e in parte ci sarebbe stato facile di im-

maginare. Non è, questa, la guerra e non è neppure l'esponente dell'arte di un pittore che ha saputo darci prove ben superiori del suo talento, qualunque cosa possano pensare e dire in contrario coloro i quali si compiacciono delle opinioni estreme. Questi paesi e questi episodii sono superficiali, sono fotografici: su ciò è facile accordarsi. Ma non mancano essi stessi di guizzi pittorici, e non bastano, comunque, a distruggere le qualità che esistono nel Sartorio e che egli ci rivela in altre opere sue. Per esempio: il cavallo bianco arabo, particolare del ritratto equestre dall'artista recentemente eseguito pel Sultano d'Egitto, Fuad Pascià, che, se non ha soverchia consistenza, ha un impeto di movimento da cui freme tutta la sua pelle ed ha felici riflessi di luce. Il Sartorio ha forse voluto scomporlo troppo nel gioco dei suoi muscoli, e per questo ha finito col perdere di vista l'insieme. L'analisi ha nuociuto alla sintesi. Ma dal convenire in ciò, a voler negare i pregi che, pure coi difetti, permangono nel ritratto dello stallone Roslan, ci corre. In conclusione, la mostra personale del Sartorio è da collocarsi fra quelle superflue: bastava questo cavallo, con i relativi studii di testa e di gambe.

ANTONIO MANCINI: RITRATTO.

Un altro pittore molto bistrattato è lo spagnuolo Edoardo Chicharro. Anche riguardo a lui dobbiamo convenire che una mostra personale non era indispensabile. Tutt'altro. Il direttore dell'Accademia di Spagna non ha una produzione che possa dirsi molto svariata, e che, quindi, giustifichi dei saggi copiosi. Tutti gli italiani di media cultura sanno oramai come dipinga. E qui, nelle diverse sue opere, dipinge come al solito, se ne togliamo un gran ritratto

A. ALFANO: RITRATTO DI BAMBINA.

il quale diversifica dal resto della sua pittura, ma quanto atrocemente! Chicharro, dunque, eccettuato questo ritratto, che, nel crudele gergo pittorico dovrebbe dirsi una *saponetta*, sta fra Zuloaga e Zubiaurre, ma non ha la forza incisiva del primo nè la festosità tumultuosa del secondo. Egli assimila la superficie non il fondo dell'arte dei suoi due colleghi, e quel tanto di caratteristico esistente nelle sue tele si deve più al pittoresco dell'ambiente che non all'abilità del suo pennello. Tuttavia non bisogna, per questo, negargli quelle qualità che, con tutti i difetti, permangono nell'opera sua e che si riassumono nella correttezza del disegno, nella attitudine a comporre bene i gruppi delle figure e in una certa movimentazione delle scene.

Di Elisabetta Kaehlbrandt, moglie dello scultore Zanelli, sarebbero bastate un paio di tele a dare un chiaro concetto. E' una grande assimilatrice che sente veramente il colore e sa accordarlo in gustose armonie: i suoi studii all'aria aperta, pieni di freschezza, ed anche una natura morta ce lo dimostrano. E' in ogni modo, un'artista che dovrà formarsi con lo studio e col tempo.

Il pittore bulgaro Boris Georgieff espone una serie di disegni che, senza dubbio, sono di grande finezza con i loro contorni ben definiti. Egli ci si rivela un temperamento idilliaco e raggiunge sempre quel senso di poesia che si era proposto di comunicare coll'opera propria. Di lui troviamo pure due ritratti che non tradiscono questa sua delicata personalità. La mostra personale del Georgieff è, dunque, giustificata, come le altre di cui ora diremo. Vedete,

SIGISMONDO MEYER: RITRATTO.

per esempio, il pittore Angelo Landi, quel caporale Landi che l'anno scorso tenne in questo stesso Palazzo una mostra di pitture di guerra? Era necessario farcelo conoscere nella sua più recente e più salda produzione. Non nascondemmo, a suo tempo, il nostro scarso entusiasmo per la maniera frammentaria e superficiale con cui egli si illudeva di farci sfilare innanzi il cupo dramma della guerra delle nazioni; non nascondiamo oggi il nostro compiacimento per vederlo ritornare all'arte con vigore di disegno e gustosità di colore. La sua attuale pittura è larga, disinvolta, ariosa, spesso di un sapore cromatico intenso e di una energia, che, nelle figure, concorre a definire caratteri.

Anche Arturo Noci meritava la sua mostra personale. Quest'artista, che già da molti anni si è formato il suo nome e la sua clientela, ci dà un nobile esempio di disinteressato amore per l'arte, non esitando ad uscire dalla consueta tecnica, che pure gli ha dato onori e quattrini, per esprimersi con procedimenti più nuovi e più gustosi. La sua rinnovazione è veramente radicale; anche chi lo conosce a fondo non lo ritrova, a prima vista, nei fiori e neppure in uno dei nudi. I fiori sono proprio belli, per la loro delicata freschezza, per la vibrazione dei loro colori, ed il nudino è una delle tele più armoniose e più fini ch'egli ci abbia, forse, date fin qui.

AUGUSTO CARELLI: MARIO.

Di Amedeo Bocchi c'è una mezza sala con un gruppo di opere pregevolissime. Dire che questo artista sia superficiale significa non capirlo. E' decorativo semplicemente. La qual cosa è assai

AUGUSTO CARELLI: ENTRA IL SOLE.

ALESSANDRO BATTAGLIA: RITRATTO.

SALVATORE DIMAIUTA. CONTADINO SICILIANO.

diversa. Il Bocchi ha sempre coltivata la decorazione in pittura, e anche qui continua ad esprimerla con quel suo gustoso senso della composizione e quei belli accordi bianchi e verdi che tanto concorrono ad illeggiadrire le sue tele. Ma ciò non significa che non sappia approfondire: basta guardare il ritratto della signora Malvina Berenini per avere un'idea della forza con la quale riesce a definire un carattere.

Resta la mostra personale di Renato Brozzi, che mi riserbo per ultima perchè è la più bella. Questo artista, che, forse unico in Italia, coltiva lo sbalzo su rame ed argento, dandoci targhette d'una deliziosa delicatezza, ci presenta oggi una serie di pastelli ch'egli chiama *studi di animali* e che sono, probabilmente, la genesi delle sue future targhe. Di pastelli simili, schizzati con gusto finissimo, egli ce ne dette fin dall'anno scorso, dopo una breve permanenza in Sardegna. Oggi, come allora, troviamo la medesima delicatezza di tono, la medesima spontaneità, la stessa costruzione salda e ferma. Il Brozzi è veramente un artista immediato, immune da artificii e da preziosità. E questi suoi uccelletti, questi suoi conigli, questi suoi cervi, questi suoi pulcini ce lo confermano con la vitalità d'ogni loro atteggiamento e d'ogni loro caratteristica.

* * *

Quanto agli artisti isolati bisogna dire, innanzi tutto, che mancano una quantità di nomi di pittori e scultori più o meno assidui a queste mostre: Innocenti, Siviero, Nomellini, Beppe Ciardi, Zanetti Zilla, Brass, Sartorelli, Scattola, Discovolo, Gaudenzi, Gioli, De Maria, Trentacoste, Edoardo Pansini, Grosso, Chini, Fragiacomo, Nicolini, Dazzi, Chiesa, Bazzaro, Terzi, Tofanari, Quattrociocchi, Piatti, Camarda, Bargellini, Giuseppe Romagnoli, Petrucci, Lionne, Marussig, Casorati, e molti altri, tutti o quasi tutti desiderabili. Tuttavia rimane sempre un gruppo di artisti che espongono opere degne, e non si può discorrere onestamente del fallimento dell'esposizione.

Antonio Mancini ha tre mezze figure muliebri sulle quali non mi soffermerò perchè dovrei ripetere quello che già ho detto tante volte sull'arte di questo pittore: esse non segnano un passo innanzi per lui, ma neppure un passo indietro, a meno che non vogliamo ricondurci alle sue opere di 40 anni fa, che, con assai minori orpelli, raggiungevano risultati di gran lunga più possenti. Il Meyer ha diversi ritratti nei quali conferma le sue qualità di elegante pittore, liberandosi da qualche preziosità. Il Tomassi ci presenta un suonatore d'organetto ed una figura di fanciulla, saldi di disegno ma più vicini al bianco e nero che alla pittura.

Eleuterio Riccardi in una natura morta e nella *Mia famiglia* imprende a dipingere con una serietà di intenti di cui nelle sue opere non v'era fino ad oggi che un accenno. Anche il Crema ci dà il gruppo della propria famiglia in una simpatica composizione ch'è indice della sua sensibilità di colorista. Di Carlo Romagnoli trovo una figura di fanciulla ch'è inferiore alle speranze concepite qualche anno fa su questo giovane artista, per quanto, fin da allora, la sua derivazione da La Gandara fosse evidente. Un'altra figura muliebre espone l'Alfano, che va, invece, liberandosi dalle sue predilezioni per gli squallori della senilità e dalla monotonia della unica nota bassa di colore rame. Un ritratto di bimbo paffuto e pensoso, dipinto con larghezza ed immediatezza, ci offre Augusto Carelli, che ha anche uno di quei suoi interni da cui traluce con tanto sentimento la poesia della casa e della famiglia. Ancora un ritratto ci presenta Gustavo Martinelli col titolo: *Nell'azzurro*: una mezza figura di donna immersa in un'atmosfera veramente ariosa e luminosa, ottimo saggio di ricerche di luce e di trasparenze. Vigorosa e rude la *Testa di contadino* del Dimaiuta, e sgargiante il ritratto di José Nogué. Ma una delle tele più belle del gruppo è quella di Pio Joris. Si tratta d'una mezza figura di giovane donna dipinta dal vecchio artista una quarantina d'anni fa, con tale larghezza e morbidezza di pennellata da farne ancora oggi una cosa fresca, giovanile.

Fra i paesisti emergono Onorato Carlandi con le sue *Gole del Sagittario*, vibranti di azzurro, e con altre due opere; Giuseppe Sacheri

ANGELO ROSSINI: L'ALBERO ED IL RIO.

ALESSANDRO LUPO: PROCESSIONE.

con le sue visioni idilliache; Emma Ciardi che apre una piccola parentesi al suo settecento per darci qualche bella impressione veneziana, sempre con la sua pittura grigia in sordina che, con grande semplicità di colore, raggiunge un profondo senso di tristezza; Max Roeder che ci offre piccole tele succose di colore; Alessandro Battaglia che raffina la sua tecnica; Giuseppe Casciaro sempre delicato pastellista. E, poi: Dante Ricci, Pietro Scoppetta, Alessandro Lupo, con larghe composizioni e bel senso di colore, Umberto Prencipe, Pietro d' Achiardi, Filippo Anivitti, Lorenzo Cecconi, Angelo Rossini, Paolo Ferretti, Norberto Pazzini, l'ultimo dei costiani, Umberto Coromaldi con le sue *Pecorelle,* Pompeo Fabri, Pio Bottoni, Luigi Staurenghi ed altri che mi possono sfuggire.

UMBERTO COROMALDI: CORTILE RUSTICO.

*
* *

Il bianco e nero è tutto raccolto nella sala terrena; una sala ampia, del resto, ora che si avvantaggia dello spazio un tempo riserbato alla segreteria. Ma si capisce che non può essere abbondante; poco più di una cinquantina di opere.

Benvenuto Disertori vi espone, oltre ad alcune di quelle sue caratteristiche acqueforti dell'antica Roma, aspre nella loro geometrica costruzione, ed appunto per ciò incisive e personali, due xilografie incise alla maniera giapponese, con la lancetta, su legno di pero, lungo la sua vena, procedimento, questo, e materia, che consentono di conseguire molta morbidezza. Antonio Carbonati anch'egli ci dà qualche impressione della Roma d'un tempo, accanto a un lungotevere moderno, ed ottiene, migliorando il metodo di stampa, contrasti e sfumature gustosi.

Le acqueforti di Angelo Rossini ricantano la poesia dei ponticelli e dei rii veneziani di cui egli, con bella armonia di colore, sa rendere il contenuto idilliaco; quelle del Rondini sono in tono elegiaco. Interessanti nella loro stranezza i disegni di Renato Ferracciù che si compiace di simboli e di amara filosofia, ma sa fare aderire al pensiero la forma. Lo Sciti ci offre, invece, dei disegni gai; il Meyer una bella testa di bambino, superiore forse a qualcuno dei suoi quadri recenti; Emilia De Divittis alcuni pastelli colorati che deporrebbero molto bene di lei se non fossero calcati troppo sullo stampo

di quelli del Michetti, di cui deve essere allieva; Amos Scorzon ci ripete le sue stilizzazioni illustrative di fanciulle veneziane e danzatrici, ed il d'Achiardi ci offre alcune belle visioni di paesi, mentre il Bocconi ci dà un buon *Interno*. Altri bianco-neristi sono, in questa sala, Augusto Baracchi, Ugo Ortona, Sigmond Lipinsky, delicatissimo, Giuseppe Carosi, Tarquinio Bignozzi, Carlo d'Aloisio.

Gli scultori si riducono a meno di una ventina, e fra questi non trovo più di tre o quattro nomi largamente noti. Colpa un po' della biennale veneziana, un po' del problema dei trasporti ferroviari che quasi tolgono del tutto alle opere di artisti lontani la possibilità di affluire a Roma.

Amleto Cataldi è, fra gli espositori meglio conosciuti, il più produttivo. Mentre in Italia si inaugurano di lui due nuovi monumenti, e mentre emerge a Venezia, è riuscito a darci qui una nudrita mostra personale, quantunque le sue opere non siano riunite in un'unica sala ma sparse qua e là. Una figurina di danzatrice è da lui modellata con quella nervosa eleganza di linea che fa di queste sue piccole sculture delle cose leggiadre e delicate; un suo vaso di bronzo, dalla maestosa sagoma, ci dice quanto siano svariate e nobili le attitudini decorative di questo artista; ma sopratutto il busto femminile della sala XI è indice della qualità di cui oggi si arricchisce l'arte di Amleto Cataldi,

ANDREA NIKOLOFF : MIMMI.

AMLETO CATALDI : BUSTO DELLA SIGNORA BADUEL.

e per la purezza della linea, per la espressione spirituale deve considerarsi come il migliore ritratto della mostra odierna.

Degli altri scultori non c'è molto da dire, poichè si ripresentano tutti senza varietà nè novità di atteggiamenti. Ritroviamo in Guido Calori quell'animalista amoroso ed acuto che conoscevamo; in Enrico Glicenstein quel modellatore largo ed energico lasciato qualche anno fa; in Andrea Nikoloff quell'artista delicato che suffonde i suoi marmi di un senso di poesia, anche se dalle figure femminili comincia a passare, come fa oggi, a quelle degli animali; in Nicola d'Antino quel sottile artefice d'eleganze muliebri che sa andare dalle stilizzazioni più accentuate delle sue piccole statue alla modellatura sobria e severa dei suoi busti.

E c'è Eleuterio Riccardi con una vigorosa testa; c'è Bernardo Morescalchi con un interessante *Frammento*; c'è Ezio Roscitano con una nobile testa di cera, *Abbandono*; c'è Giovanni De Martino con una dolorosa figura di *Orfano di guerra*; c'è Ercole Drey con una piccola *Danza* assai più buona della sua grande e sconcia *Leda*; c'è Vincenzo Bentivegna con un delicato soggetto d'infanzia. E poi la Lancelot Croce con le sue medaglie; il Granata con una

NICOLA D'ANTINO: RIRÌ (BRONZO).

FERNARDO MORESCALCHI: LUCCIOLA (BRONZO).

Amazzone; il Mazzini con diverse targhette; il Gatto con delle teste che, per trovarsi nella sala dei rifiutati, non sono meno interessanti; la Sauvage con le sue statuine caricaturali e la Modigliani con i suoi vasi di ceramica, essi pure non meritevoli di venire relegati nelle sale delle lettere; Oronzo Cosentino, infine, Vito Pardo ed Aurelio Mistruzzi.

Ed abbiamo esaurito il nostro rapido ma non incompleto esame della 89ª mostra degli Amatori e Cultori. Essa è quello che è e ci sembra

ELEUTERIO RICCARDI: PEPPINO GARIBALDI (BRONZO).

inutile starci a piangere sopra. Piuttosto, i difetti e le lacune di cui abbonda debbono essere di salutare monito per l'avvenire. E' necessario che queste esposizioni, le quali sono, per Roma, e anche, dopo Venezia, per le altre città italiane, le più vaste dell'anno, e moralmente le più importanti, vengano preparate e disposte con maggior senso di responsabilità. Le forze che si andavano riunendo a tale scopo si sono disgregate. Perchè? E' mai possibile che nella capitale non si sappiano raccogliere ed affiatare tutte le energie vive della giovane arte moderna per organizzare mostre veramente importanti? Basterebbe volerlo. Ma con serietà e con fermezza.

ARTURO LANCELLOTTI.

IL MONUMENTO AI CADUTI DI CRESPI D'ADDA.

A Crespi d'Adda si è solennemente inaugurato in questi giorni un monumento agli operai degli stabilimenti Crespi caduti in guerra. Esso raffigura un operaio che impugna il fucile e saluta la moglie e i bimbi che gli stanno accanto, per andare alla guerra.

Nulla di eroico, nulla di simbolico, eppure tutto il dramma della guerra e della vita è qui espresso con efficacia,

Gli operai degli stabilimenti Crespi caduti in guerra furono 63.

Il monumento è opera dello scultore Amleto Cataldi.

L'uomo che il Cataldi ha raffigurato si è levato dal banco dell'officina per impugnare il fucile ed ha tutte le caratteristiche esterne del suo stato.

AMLETO CATALDI: MONUMENTO AGLI OPERAI MORTI IN GUERRA, DI CRESPI D'ADDA.

Il forte corpo che si è allargato fra il maglio e l'incudine al soffio potente dei mantici, ha nella mossa gagliarda e risoluta tutta la nobiltà che il lavoro sa dare ai corpi giovani e risoluti e la testa è veramente una di quelle belle teste italiane di nobilissimo taglio che si ritrovano in tutte le nostre classi sociali quasi senza differenze.

La donna è più semplicemente popolana, come è anche più semplicemente sposa e madre, e si lascia andare tutta al suo amore ed al suo dolore per l'imminente distacco. Essa si appoggia alla spalla del suo uomo e lo abbraccia fortemente col braccio sinistro.

La bambinella inconscia completa la linea serrata nel gruppo, concepito tutto d'un getto e squisitamente armonico nelle linee semplici e corrette.

IL MONUMENTO AI CADUTI DI APPIANO.

Giunto finalmente alla fama che merita, il Wildt nulla cede alla convenzione del gusto o della moda corrente.

Nella « Quercia delle anime » inaugurata lo scorso 24 maggio in Appiano (Como) per munificenza del cav. Giuseppe Chierichetti di Milano ai caduti di quel paese, egli si distacca dall'antica e nuova tradizione dell'arte funeraria assurgendo ad una vasta e totale concezione simbolica che forma nello stesso tempo di questo monumento una delle più singolari espressioni del suo bizzarro e discusso ingegno.

Piantata con salde radici nella terra, donde attinge il suo amore e la sua forza, la quercia della giovinezza leva verso il cielo le sue braccia, nella gioiosa ascesi del sacrificio e del dono, cosicchè tutti i suoi frutti si convertano in fiamme le quali confuse, nella celestiale sublimità dell'offerta, con le innumerevoli croci del martirio, simboleggiano le anime dei morti soldati di Appiano ; mentre, ai lati del monumento, cinque spade pendenti verso il basso son messe a rappresentare le cinque nazioni dell'Intesa guerreggianti per la causa della civiltà.

E' una visione storica insieme e poetica della guerra, quale solamente la pensosa anima del Wildt poteva immaginare e solamente la sua arte poteva costringere entro le scarne e nude linee di questa strana ed originale composizione.

ADOLFO WILDT: MONUMENTO AI CADUTI DI APPIANO.

NECROLOGIO.

HANS STOLTENBERG LERCHE.

Emporium (*), che segnalò forse primo e seguì poi sempre l'opera di Hans St. Lerche, e avrebbe avuto presto nuova occasione di occuparsene pei vetri che lo rappresentano alla Internazionale d'Arte di Venezia testè aperta, deve oggi registrare la scomparsa del personale artista, « uno dei campioni più caratteristici e significativi della spregiudicata ed ardimentosa arte cosmopolita, che è un frutto specialissimo dell'età nostra ».

Morì il 16 aprile scorso, dopo tre soli giorni di malattia, in Roma, dove da molti anni teneva lo studio; era nato nel '67 a Düsseldorf da padre norvegese, un grazioso pittore-scrittore.

Il completo successo della abbondante mostra che egli aveva tenuto lo scorso gennaio in Milano alla Galleria Pesaro dimostrava il pieno svolgimento del suo ingegno e aveva ancora accresciuta la schiera degli ammiratori e degli amici che egli contava numerosa e diffusa come

(*) *Emporium*, vol. XXIII, n. 138, giugno 1906, articolo di Vittorio Pica, completato in uno dei volumetti della Raccolta « Gli artisti contemporanei », 1912.

HANS STOLTENBERG LERCHE.

H. ST. LERCHE: FARFALLE E PAVONI (CERAMICA POLICROMA).

forse nessun altro artista; gli accadde, infatti, in uno stesso anno, di esporre con eguale fortuna a Roma, a Parigi, a Londra. La sua operosità poteva essere citata ad esempio e non era stancata dalla feconda fantasia alla quale si accompagnava una rara maestria nelle più diverse tecniche.

H. ST. LERCHE: IMPROVVISANDO (BRONZO).

A Parigi aveva cominciato come pittore, si diede poi alle piccole sculture, seguirono le terre cotte, le ceramiche, i gioielli e, più tardi, i vetri e stava studiando gli smalti e le porcellane e già ne produceva qualche saggio. La sua arte, che non aveva perduto un certo saporoso carattere nordico, risentiva della libera arte dell'Estremo Oriente e si ispirava, di preferenza, ad una fauna e ad una flora d'eccezione; il suo schietto realismo era corretto da un educato gusto che, in ultimo, si palesava anche, curiosamente, in certi tondini di vetro incolore suggeriti da bassorilievi classici, mentre nei vetri sapeva passare da saggi di una semplicità e di un equilibrio degni degli antichi Murano alle policromie più ardite e complesse.

Nei medaglioni e nei piccoli busti dei suoi illustri compatrioti Ibsen e Björnson, e di altri, dimostrò anche vere qualità di caratterizzazione psicologica. La sua opera non destava gelosie, nè invidie la sua fortuna, neppure fra gli artisti, tanta appariva la bontà del suo animo, la innata distinzione e cortesia che anche, come uomo, gli cattivavano le più vive simpatie.

c. b.

MARIO SALA.

È morto Mario Sala, milanese, pittore scenografo. Aveva 46 anni e per più di un ventennio fu uno dei dirigenti della celebrata scuola di scenografia del Teatro alla Scala.

La scuola milanese di scenografia ed in special modo *la bottega* della Scala ha fama mondiale e vanta tradizioni gloriose. Derivante da elementi della scuola bolognese e della scuola toscana che per il passato ebbero maestri sommi e genialissimi, questa scuola, che già esisteva degnamente all'epoca ducale, solo verso la fine dell'ottocento si affermò nettamente con due grandi maestri, Giovanni Perego e Alessandro Sanquirico, e più tardi con Carlo Ferrario e Giovanni Zuccarelli, bresciano, che furono maestri all'Accademia di Brera a una lunga schiera di giovani e promettentissimi artisti, e fra questi Mario Sala che ebbe anche dal padre suo Luigi, ottimo scenografo, buono e pratico insegnamento.

Così quando più tardi e per le case editrici di musica che qui si formarono, per le scuole di canto e per i celebrati maestri che qui convennero, per le industrie dell'abbigliamento e dell'attrezzeria teatrale che qui si impiantarono, Milano divenne il cuore ed il mercato mondiale del teatro lirico, si sentì la necessità di dare nuova vita anche alla scuola di scenografia che in quell'epoca viveva di vita stentata. E fu facile allora all'ing. Gatti Casazza, chiamato nel 1898 alla direzione della Scala, far rivivere la scuola

MARIO SALA.

chiamando alla direzione di essa dei genialissimi artisti quali Mario Sala, Angelo Parravicini, Carlo Songa e Vittorio Rota, ai quali si aggiunse più tardi Antonio Rovescalli.

Così finalmente la scenografia ritrovava la sua tradizione ed assurgeva a dignità artistica e

M. SALA: SCENARIO PER L' « AIDA », ATTO I.

M. SALA: SCENARIO PER « LA GIOCONDA », ATTO III.

diventava il più grande coefficente delle strabilianti « messe in scena » della Scala, la rinomanza delle quali corse per tutto il mondo. Furono gli anni d'oro della scenografia e saranno sempre ricordati da tutti i cultori delle arti belle. Da tutti i paesi, da tutti i grandi teatri, dall'Imperiale di Pietroburgo all'Opera di Parigi, dal Colon di Buenos Aires, al Metropolitan di New York, vennero importanti ordinazioni e l'annuncio del grande successo ottenuto dai scenografi milanesi.

La fama di essi si affermò brillantemente e si diffuse ovunque. Ma chiamato il Gatti Casazza alla direzione del Metropolitan, la fraterna ed affiatata compagnia a poco a poco si sgretolò.

Songa moriva; Sala, seguendo l'impulso del suo carattere, insoffribile ad ogni regola di vita e di lavoro, si ritirava per aprire una sua *bottega* al Teatro Lirico, assumendo la fornitura di grandi teatri americani; gli altri maestri, stanchi e sfiduciati, anche per le mutate condizioni finanziarie della Scala, negli ultimi anni produssero lavoro non notevole.

La guerra completò la rovina, il teatro si chiuse e la scuola di scenografia finì per dare maggior vita alle varie officine industriali per l'attrezzamento teatrale, dove gli allievi trovarono assicurato il lavoro, forse anche un discreto guadagno, ma nessuna gloria. E dell'opera dei maestri nulla sopravvisse in quanto che il Teatro alla Scala non essendo teatro a repertorio, salvo pochi scenari ceduti negli ultimi anni al Metropolitan, i mirabili scenari ogni *stagione* venivano cancellati, per usufruire ancora della tela.

Mario Sala non sopravvisse molto a tanta rovina ed un bel mattino di maggio col sole alto e le erbe in fiore come egli prediligeva, pittore di montagne, di giardini, di cascate, e che sentiva tanto profondamente la luce ed il colore, che aveva prodigato in mille forme suggestive, fu portato al camposanto.

I fidati allievi che ebbero da lui, maestro di bellezza, di costanza e di attività febbrile, tanti insegnamenti; gli amici del buon tempo che divisero con lui la tavola e la borsa, sempre a disposizione per un'opera buona, e che lo ricercavano per la sua allegria arguta e bonacciona; i molti estimatori di questo artista taciturno e arcigno, quando era ossessionato dalla febbre del lavoro, ma dal gran cuore e dal limpido intelletto, attorniavano memori e commossi la sua bara. E nella fossa discese, più che un povero corpo disfatto, tutto un passato glorioso di bellezza e di arte.

A quando la resurrezione?

Al nuovo ente autonomo per la futura Scala, la risposta.

g. t.

VOL. LI° N. 306

EMPORIUM

RIVISTA MENSILE ILLUSTRATA D'ARTE E DI COLTURA

GIUGNO – 1920

DIREZIONE AMMINISTRAZIONE – BERGAMO – ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE

PREZZO IN ITALIA L. 3. ESTERO F. 3.25

Vol. LI
N. 306

EMPORIUM

BERGAMO
Giugno 1920

CONTIENE:

AI SIGNORI COLLABORATORI:

Gli ESTRATTI costano L. 1.50 per copia fino a 16 pagine e per un minimo di 50 copie. — Aumento proporzionale per pagine in più. — L'ordinazione deve essere comunicata prima della tiratura della Rivista.

In seguito al rincaro incessante ed enorme di ogni materia prima e della mano d'opera, l'Istituto Italiano d'Arti Grafiche è costretto ad aumentare nuovamente, a partire dal 1° luglio 1920, il prezzo di vendita delle proprie edizioni librarie. In luogo del 50 % l'aumento viene ora portato al 100 %.

L'abbonamento all'*Emporium*, secondo semestre 1920, pure col prossimo luglio viene fissato in L. 50 annue, L. 30 semestre. Per l'Estero Fr. 60 annui, Fr. 35 semestre. La vendita a numero di ogni fascicolo a partire da quello di luglio, L. 5,— per l'Italia, Fr. 6,— per l'Estero.

VINCENZO GEMITO: IL TEMPO. (Fot. Filippi).

EMPORIUM

VOL. LI. GIUGNO 1920 N. 306.

LA XII MOSTRA D'ARTE A VENEZIA.

I.

LA SCULTURA ITALIANA.

EGLI ultimi anni la parte di cenerentola delle esposizioni è toccata alla scultura. Sono convinto che bisogna ritogliere una buona volta quest'arte all'incuria della critica e all'indifferenza del pubblico, sicchè ne parlo avanti, sebbene si presenti al solito anemica e dimessa.

Incomincerò con la scultura italiana.

Nessuna mostra personale; nessun gruppo significativo di opere, le quali rivelino un artista nuovo, o confermino, attraverso ricerche moderne, una fama già accreditata. Percorrendo le sale, s'impara che i nostri scultori, quasi sempre, lavorano tanto per lavorare. Del resto i loro bronzi o marmi son quasi tutti seminascosti negli angoli, quindi poco visibili; oppure collocati di qua e di là degli usci, al posto dei battenti. Per la scultura, come per la pittura, occorrerebbero sale apposite; nè vi può essere ancora chi sostenga che le due arti s'aiutano stando insieme. Piuttosto si danneggiano a vicenda, sacrificate da una convivenza che, nelle sale promiscue d'una mostra, raramente appare tollerabile e giustificata. Inoltre i gruppi plastici chiedono luce e spazio quanto i dipinti, per essere bene intesi e gustati nei loro valori.

Quest'anno dunque par difficile additare delle opere rivelatrici, alle quali si possa tornare con abbandono sempre diverso.

Faccio il posto d'onore ad un busto d'argento di *Vincenzo Gemito*, intitolato « Il Tempo ». Un mantello a cartocci, che fa pensare alla latta, pesa intorno alle spalle, e al braccio tormentato da un'istintiva indagine anatomica; i capelli lunghi, gonfi, si sbandano con felice ariosità; la barba ricciuta sembra tuttavia fremente alle minute carezze del cesello. La testa rugosa, segnata dagli anni, stampa nell'aria il severo profilo, che riconduce alla perfezione di certi maestri antichi.

Quando vedremo a Venezia una mostra personale di Vincenzo Gemito?

Per ragioni topografiche, rammenterò ora « Affanno » d'*Achille D'Orsi*: un busto di povero operaio, che è una ripetizione tutt'altro che necessaria della figura principale di « Proximus tuus »; e « Omero sognato nel 1915 », del quale non si riporta altra impressione che non sia di gravezza e d'enfatica convenzionalità.

Di *Francesco Jerace*, il quale sembra infondere un sentimento grossolano in forme delicate, v'è un ingombrante e macchinoso ritratto in marmo della principessa Ruprecht, il quale non ha altro còmpito, o vantaggio, se non quello d'occupare il centro d'una sala.

Certe pericolose caratteristiche di leziosaggine nelle espressioni dei visi e nelle ingombranti pieghe di panni, furono già notate da Vittorio Pica a proposito d'altre opere esposte dal piemontese *Pietro Canonica* nelle precedenti Mostre veneziane. Questo « Cristo flagellato » addiaccia a dirittura. Il marmo è toccato senza finezza, sordo, insensibile, tutto legamenti e ingombri

che fanno pensare ad un secentista molto sgraziato. Eppure il Canonica è autore di marmi e terrecotte deliziose!

I critici non si sono accorti, che per condannarne la fragile inconsistenza, di cinque vasi di terraglia decorati a rilievo da *Leonardo Bistolfi*. Si tratta soltanto di cinque scaldini con minuscoli bassorilievi in gesso. So bene che bisognava abolire il ricordo di quelli ormai inutili e grotteschi compagni delle sottane delle nonne, e che la creta bianca poteva esser scambiata col bronzo. Ma all'infuori di tali considerazioni quasi estranee all'arte, mi è parso necessario d'esaminare una per una codeste scene della « Passione di Cristo », e vi ho trovato, in mezzo a reminiscenze della recente guerra, della verità umana, insolita alle maggiori opere del Bistolfi, dei gruppi significativi e drammatici, resi prospetticamente, una sapienza tutt'altro che vuota, un sentimento naturale che descrive con finezza il dolore della maternità e lo spasimo della morte. Questi pregi mi hanno fatto pensare che Leonardo Bistolfi potrebbe con molto profitto eseguire delle gustose e parlanti figure da presepio, delle quali oggi s'è perduto purtroppo lo stampo.

ACHILLE D'ORSI: OMERO SOGNATO NEL 1915.

Dopo aver concessa, per riguardo all'età, la precedenza agli anziani, conviene discorrere di quelli che esprimono nelle opere esposte la propria maturità.

Un posto a parte merita pertanto il gruppo in bronzo « Anime sole » dell'emiliano *Ermenegildo Luppi*, tra le più espressive sculture dell'intera Mostra. Una povera donna seduta, vedova macilenta pel dolore e la fame, guarda impietrita nel vuoto, mentre una bambinetta nasconde la faccia nel suo grembo. Sobrio di masse, tutto linee convergenti senza appariscenza, sembra che il bronzo abbia assorbito l'onestà meditativa del suo autore, e ne tramandi uno spasimo che tuttavia non è disperazione.

Queste « Anime sole » non possono, ad ogni modo, farci dimenticare una « Testa di Cristo » dello stesso Luppi, anch'essa in bronzo, nella quale all'indovinata ricerca degli effetti si sposa una fluidità di forme meglio adatta alla cera che al bronzo.

Un artista che si presenta con due piccoli marmi finiti e persuasivi è *Romolo Del Bo*. Quella sua « Giovinezza », dalla testa salda, dall'espressione ridente, sembra il sogno d'un poeta ilare e fortunato. Il marmo s'è ridotto docile, liscio come i petali di certi fiori; il seno femminile vibra, rabbrividisce di gioia, gonfio e ben composto. Anche l'armonica figurina intitolata « Allo specchio », dal nudo ben disegnato sotto la veste, è stata accarezzata a lungo da Romolo Del Bo, e ottiene intera la mia simpatia.

Di *Giovanni Nicolini*, più che una mastodontica testa di « Vecchio fauno », e anche più del ritratto in bronzo di « Antonio Mancini », gusto il satiretto « Goloso! », dalla testina sentita e di garbo, dalla mossa aggraziata con la quale regge l'uva tra le braccia.

Arturo Dazzi e *Attilio Selva*, i quali possiedono un proprio stile, presentano delle opere che ne confermano la giusta fama. Il primo seguita a far ritratti con volumi ingranditi, con verismo largo di mosse, musicale di piani. Nato a lottare col marmo, egli ha fatto scaturire da un blocco color di rosa la testa sonante di « Serafina ». L'attività del Dazzi in questi ultimi anni merita tuttavia altra attenzione ed altra conferma, che qui non gli si possono riconoscere per quest'unico lavoro.

Anche Attilio Selva espone due teste femminili in marmo, di grandezza naturale, dove quel suo fare compresso e assorto piglia delle deli-

GESÙ SPOGLIATO.

GESÙ E LA VERONICA.

GESÙ E LA MADRE.

GESÙ E LE MADRI.

GESÙ DEPOSTO.

LEONARDO BISTOLFI: LA PASSIONE DI CRISTO.

ERMENEGILDO LUPPI: TESTA DI CRISTO.

Di *Guido Calori*, animalista come pochi ve ne sono oggi in Italia, non possiamo giudicare che un solo gruppo in bronzo e pietra, intitolato « Sconforto », nel quale le leggi della plastica s'accordano col soggetto sentimentale. Infatti il nudo femminile, intero e di schiena, rivela un pollice consapevole, insieme ad un'espressiva finezza, mentre la faccia lacrimosa è nascosta nei capelli e quasi assorbita dalla pietra su cui preme con le braccia stanche.

Una « Danzatrice » in bronzo d'*Amleto Cataldi* mi parrebbe adatta, almeno per le proporzioni del corpo e per la posa slanciata, ad ornare la fontana d'un parco. Ad un'altra sua testa femminile in gesso, preferisco il « Ritratto della principessa Giovanelli », dov'è indicata la ricerca d'un carattere; e a questa ancora un piccolo bronzo elastico d'uomo ignudo, intitolato « La freccia ». Nonostante certe scorrezioni, quest'ultima è la migliore delle quattro opere esposte a Venezia dal fecondo scultore napoletano.

Il romagnolo *Ercole Drei* riafferma in questo « Ragazzo che si spoglia » le sue qualità di costruttore solido ed euritmico, che tratta la forma senza piacevolezze e va dritto al suo scopo, che è quello di riscaldar la materia d'un fiato durevole, umano.

catezze di studio, e dei vezzi d'amore, che incantano. Se « Mariella » è fine, squisita come il diminutivo che porta, « Augusta » è più salda e interessante: due opere che meritano lode, e che rappresentano degnamente il loro autore.

Un italiano, il quale vive e lavora da anni a Parigi, *Alfredo Pina*, espone tre opere che dimostrano le sue qualità e i suoi difetti. Esuberante, ma non frivolo, egli si dimostra più nervoso che energico, più sicuro che profondo nella forma. S'occupa con piacere della superficie, che intacca e tormenta di volontarie ammaccature, rendendone strani effetti di cartapesta; ma in mezzo a trascuranze e smarrimenti gli vien fuori di tanto in tanto un colpo di pollice felice. Così il « Ritratto », così « Beethoven » sono bronzi che interessano, e si capiscono meglio della sua « Donna accosciata ».

Di maniera del tutto opposta, stilizzata, e vorrei dire monacale, si mostrano al solito le sculture d'*Oreste Licudis*. Egli ritrae una testa di poeta tagliata, non si sa perchè, alla fronte, con la corona d'alloro; e vuol raggiungere un abile effetto pittorico punteggiando la creta uguale uguale. Inoltre espone una testina in bronzo « Silvia », pulita e asciutta, che si guarda volentieri.

GIOVANNI NICOLINI: RITRATTO DI ANTONIO MANCINI.

Due bronzi che recano i segni d'un'anima delicata, oltre che d'una sottile ricerca, sono « Fuori del nido » e « Contentezza infantile » di *Giovanni de Martino*. Dei due il primo è più interessante.

« Morente » è il titolo d'una scultura in marmo di *Egisto Caldana*, di limpida modellatura, di bassorilievo che rappresenta una figura femminile.

Un'opera che si sottrae ad un giudizio preciso è « Bimbo malato » di *Vitaliano Marchini*, molto abilmente stilizzata, ma tutta piena di sensi e di ricordi dovuti ad Adolfo Wildt. Di questo ultimo artista è imitatore prigioniero *Giuseppe*

GIOVANNI NICOLINI : GOLOSO'

buona costruzione, di parlante espressione francescana.

Luigi Luparini ha voluto rendere a suo modo, con mezzi plastici riassuntivi, e alquanto lignei, un soggetto da dipingere, « La famiglia », dove le persone, la tavola, la bottiglia, il bicchiere, sembrano toccati di furia e tutti a un modo; nè alcuni particolari fini, graziosi, valgono a far dimenticare la povertà della ricerca. Questa volta il Luparini s'accusa superficiale anche in un *Zanetti*, un giovane dal quale credo si possa attendere molto, non appena saprà camminare da solo. In questo suo gesso « Maternità errante », stecchito, sintetico, nonostante l'atteggiamento copiato e la filamentosità wildtiana delle dita, avverti un senso delicato, la voce d'un'anima.

Cornelio Palmerini è tra i più giovani espositori, eppure il suo « Cristo » in legno dimostra delle qualità concrete, un sentimento plastico

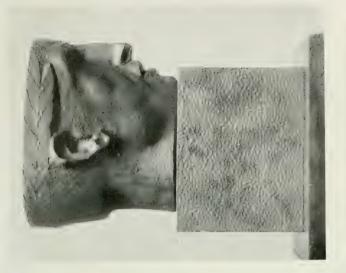
ben consigliato e bene avviato. L'altra sua opera « La neve » è un marmo dal quale emana un'intenzione di poesia: gli occhi, la bocca della madre, e più quella del bimbo, sono resi con sicura conoscenza della forma.

Aurelio Bossi, nel bronzo « La preghiera » e nel legno « L'attrice tragica » infonde del sentimento, ma con fattura in parte convenzionale. *Achille Alberti*, per esempio, si riconosce a fatica in questa scadente « Govinetta », eseguita

ARTURO DAZZI: SERAFINA.

Vi è poi un certo numero di opere, intorno alle quali sembra arduo pronunciare un giudizio, perchè manchevoli degli elementi che sono necessari all'arte vitale, o perchè imitate da scultori assai noti, o infine perchè assai inferiori alla fama dei loro autori.

nel 1917, e non si riconosce affatto nel bronzo « Filosofo ». *Lina Arpesani* ammira Leonardo Bistolfi; e il suo blocco di marmo « Il vincitore », oltre ad avere la sgradevole apparenza d'un gesso patinato, non riesce a dimostrarci questa volta altro che dei modelli in posa. Del

ORESTE LICUDIS: SILVIA.

ORESTE LICUDIS: IL POETA ALDO FIAMMINGO.

AMLETO CATALDI: LA FRECCIA.

quale vien fatto di ricordare che ammirar troppo un maestro solo, come nel suo caso Medardo Rosso, può essere un pericolo oltre che un merito.

Avrei preferito non leggere il nome d'*Eugenio Pellini* nel marmo intitolato « Nel sogno », che par quasi muto, e nel bronzo « Sotto l'Arco della Pace », che è alquanto appesantito.

Michele Guerrini, Saverio Sortini, Antonio Camaur, Ruggero Rovan, Emilio Marsili hanno presentato cose sulle quali è caritatevole tacere.

Un certo carattere di novità voleva imprimere *Paolo Boldrin* al gesso patinato « La pazza », tutto geometria e cubismo, che invece dovrebbe essere scavato nel legno. Il napoletano *Saverio Gatto* ha raggiunto degli effetti caricaturali in una terracotta colorata « La vecchia zia ».

Sarebbe stato bene non esporre affatto tre miseri bronzi d'*Annibale De Lotto*.

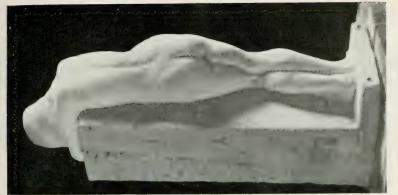
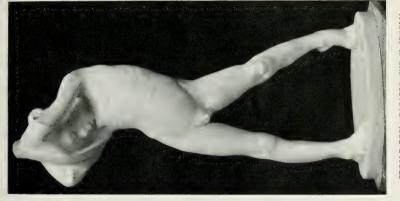
Edoardo Rossi, che ha studiato di certo gli antichi, sa modellare; ma la sua « Estasi » non ci dà un palpito. Il « Pastore » di *Giacomo*

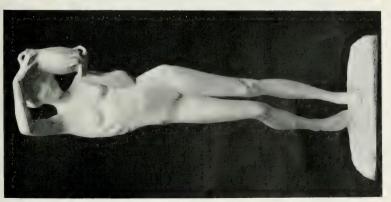
carattere, non della personalità, si può riconoscere alla testina « Giotto » d'*Alimondo Ciampi*. Quanto al gesso di *Romeo Cadorin*, « La pietà patria che accoglie i profughi », quei profili duretti e appiccicati fanno pensare al cartone ed al legno.

Morbido, non fine, è il marmo « Carezza » d'*Eugenio Bellotto*, al quale riconosco, per altre opere, delle qualità di plastico sano e volenteroso.

Un gesso falso e spigoloso è quello intitolato « Le madri » di *Gaetano Cigarini*, che bizantineggia a tutt'andare. Goffo, mal costruito, di mastodontiche proporzioni, appare il « Ritratto » di signora, dovuto a *Carlo Lorenzetti*. E quanto al gesso d'*Angelo Franco*, dal titolo « Sorgente », collocato in mezzo all'unica sala della scultura italiana, mi dispiace di non poter riconoscere altro che uno scolaro saputello, il quale davanti al vero non sente ancora, nè vede con occhi propri. M'auguro di potermi esprimere ben diversamente tra qualche anno.

Napoleone Martinuzzi ha mandato due buoni ritratti, con qualche peso di materia inutile; quello di « Anglo Cadrone » porta i segni d'una maggiore ricerca. Un profilo caratteristico è nel « Ritratto » in cera di *Bruno Neri*, al

AMLETO CATALDI: BUSTO DELLA SIGNORINA ANDREOZZI.

NICOLA D'ANTINO: FANCIULLA CON ANFORA.

ERCOLE DREI: RAGAZZO CHE SI SPOGLIA.

GUIDO CALORI: SCONFORTO.

Giorgis è un'opera di discreta fattura, quantunque pecchi di durezza e si mostri alquanto pretensiosa. Poco significative sono la « Testa di bimba » di *Rosso Rossi*, e una mascheretta in cera, « La dormente », di *F. M. Natali*.

I « Cani » di *Guido Cacciapuoti* fanno pensare, pei vivaci atteggiamenti, a Paolo Troubetzkoy. Nelle figurine decorative dell'abruzzese *Nicola D'Antino* è invece un guizzare di forme snelle, tutto suo, che piace.

PIERO DA VERONA : « MORS LENTA ».

Una « Nidiata d'anitre » e una « Nidiata di pulcini » in marmo giallo di Siena, dimostrano buone qualità d'osservazione e di fattura in *Andrea Barattini*. La prima nidiata, più della seconda, è abilmente aggruppata; scorgi in quel diguazzare una naturalezza e un movimento, che sono compagni della verità.

Le medaglie e le targhe di *Giuseppe Romagnoli* si distinguono al solito per la correttezza e l'inquadratura della forma, per la giustezza del taglio, e talune per l'espressione vigorosa. Dopo le targhe del Romagnoli, va data una parola di lode alle due di *Maria T. Longo*.

Sbalzatore che non ha emuli in Italia e forse

GIUSEPPE ROMAGNOLI:

MEDAGLIA PER ADOLFO VENTURI. — MEDAGLIA COMMEMORATIVA. — PLACCHETTA DELLA VITTORIA.

neppure all'estero, si riconferma, in questi tre piatti d'argento e d'argento dorato, *Renato Brozzi*, terso e penetrante, delicato in ogni particolare. L'arte del Brozzi, invece d'appagarsi o di ripetersi con gli anni, va raggiungendo certe impensate finezze, che rivelano uno spirito indaginoso, pieno di sorveglianza, e ricco di risorse come certe sorgenti che non si disseccano mai.

Ho serbato le ultime parole per un marmo di *Piero da Verona* intitolato « Mors lenta ». E' un blocco liscio, lustro, carezzato accademicamente e ben composto. Rappresenta una donna che bacia un uomo riverso, spasimante sotto di lei. Il seno femminile è stato oggetto di cure particolari da parte del giovanissimo artista, fratello del troppo celebre romanziere.

Questo gruppo voluttuoso, che risente le pagine erotiche di Guido da Verona, rivela un atteggiamento, una preoccupazione sensuale, propria del nostro tempo. I visitatori e le visitatrici che percorrono a braccetto le sale della Mostra, si fermano volentieri a guardarlo.

FRANCESCO SAPORI.

RENATO BROZZI: PIATTO IN ARGENTO DORATO.

UNA MOSTRA D'ARTE ANTICA A BERGAMO.*

ENTRE a Brescia si chiudeva la mostra dei dipinti riportati da Roma dopo la vittoria, Bergamo preparava pure la sua mostra, limitandola però alle tavole ed alle tele delle chiese della campagna e della montagna; chè tale è il patrimonio artistico della piana e delle valli bergamasche, anche senza quello copiosissimo della città, che ad ospitarlo sono bastati appena due vastissimi saloni del Palazzo delle Grazie, concessi gentilmente dalla Congregazione di Carità. E, per ragioni diverse, non si sono potute esporre sculture, oreficerie, paramenti: tesori mirabili, custoditi gelosamente da secoli nelle parrocchie seriane e brembane.

Così, a più di vent'anni di distanza, si è avuta una specie di ripetizione, ma ridotta e limitata ai dipinti, della famosa Esposizione Diocesana del 1898. Ma non per questo meno utile per gli studii e meno interessante per gli artisti, i critici e gli amatori. Dirò anzi che dopo le ricerche fatte nell'ultimo ventennio sull'arte veneta; dopo le opere dei due Venturi, del Testi, del Berenson, di Rudolf Burckhardt, del Borenius — a rammentar solo i principali — questa mostra di tavole e tele disperse per una vasta regione, e spesso quasi nascoste in luoghi malamente accessibili, è di maggiore utilità di quel che non fosse la più grande esposizione del 1898. Certi problemi, che si avviano ormai alla soluzione, ricevono una nuova luce da alcune di queste pitture, che pochi studiosi hanno potuto esaminare con agio; e quei pochi han dovuto trattarne spesso su di un vago ricordo, senza nemmeno il sussidio di una fotografia.

Oltre di ciò questa mostra ci indica chiaramente, sol coi nomi delle località rappresentate, il diffondersi e l'irradiarsi della pittura veneziana quasi in ogni più remoto angolo delle valli e convalli bergamasche. Fino all'Adda, anche in arte, dal XV al XVIII secolo domina la Serenissima.

La più antica opera esposta è probabilmente il polittico della parrocchiale di San Gallo, in Val Brembana, firmato da Leonardo Boldrini: pezzo di rarità eccezionale, quando si pensi che è l'unico dipinto che si conosca di questo artefice veneziano e forse muranese — e non bergamasco come credette il Cavalcaselle — fiorito nella seconda metà del secolo XV.

I documenti, che lo ricordano dal 1452 al 1498 — anno probabile della morte — accennano anche a suoi rapporti con Antonio Vivarini; ma più li provano le tavole di questo polittico.

Vi sono rappresentate l'Incoronazione e l'Annunziazione della Vergine tra i santi Giovanni Evangelista e Gallo, in figura intera, e Pietro e Sebastiano in mezza figura. Nella tavola dell'Evangelista il pittore si è firmato: « *Opus Leonardi Boldrini Pinecti* », come ha letto correttamente il prof. Angelo Pinetti, dopo varii ed errati tentativi di altri nel decifrare la quarta parola.

Subito ci si accorge di essere dinanzi all'opera di un seguace della scuola di Murano; modesto e rozzo seguace, ma non tale da meritare le eccessive critiche del Cavalcaselle. Il quale, d'altra parte, seguìto da Adolfo Venturi, vedeva nel Boldrini un imitatore di Bartolommeo Vivarini, mentre il Ludwig e il Paoletti, seguìti dal Testi, vi scorgono piuttosto un divulgatore della maniera di Antonio.

Per me, non so disgiungere una chiara derivazione dai due da una parallela derivazione — anche se meno evidente — da Giovanni d'Alemagna. Basta guardare alle tavole del polittico per persuadersene.

Dispiacciono in esse, un po', le forme ruvide e tozze, leggermente caricaturali; ma i colori hanno la vivacità dello smalto. L'*Incoronazione* ricorda tanto la parte centrale di quella di San Pantaleone, eseguita da Giovanni e da Antonio nel 1444, che ogni raffronto è superfluo. La si direbbe una libera copia. L'*Annunziazione*, anche al Testi, suggerisce elementi dell'arte di Antonio; e a me fa ripensare all'*Annunziazione* della sagrestia di San Giobbe in Venezia, del 1445, e uscita probabilmente dalla bottega sua. I santi — siano pure più rozzi e più campagnoli — sembrano staccati da uno dei numerosi polittici dei due muranesi. Specialmente il San Sebastiano, con quella sua acconciatura

* La Mostra si è chiusa e le opere esposte sono tornate alle loro chiese mentre si stampava questo fascicolo.

elegante, alla moda, e con quel suo berrettino rosso, sgargiante, ha un'aria di famiglia coi santi galanti e civettuoli del polittico vaticano di Antonio, che è del 1464; ma ha pure un non so che di esotico, che fa ripensare a Giovanni d'Alemagna, come l'angiolo dell'*Annunziazione*.

Da questi pochi raffronti, accettando per il Boldrini l'anno 1430 all'incirca come data di nascita, non andremmo troppo fuori dal vero, assegnando al 1470 o a quel torno questo polittico, che avrebbe bisogno di essere ripristinato togliendo via i falsi fondi oro che probabilmente nascondono gli originali, e special-

LEONARDO BOLDRINI: L'INCORONAZIONE, L'ANNUNCIAZIONE E SANTI — PARROCCHIALE DI S. GALLO.

mente quella specie di broccato dorato a figure di cherubini che forse nel settecento fu posto dietro il trono dell'*Incoronazione,* nascondendo il fiorito giardino in cui la scena avveniva.

Posteriore di una quindicina d'anni è la tavola con la *Madonna in trono*, che reca la scritta seguente: « *Factum Venetiis per Bartholomeus* (sic) *Vivarinum de Muriano pinxit 1485* ». Appartiene alla parrocchiale di Almenno San Bartolommeo.

Questa segnatura, non poco sgrammaticata, si trova per la prima volta sul polittico della cattedrale di Bari, che è del 1476; più frequentemente in altre opere che vanno dal 1484 al 1488, come l'ancona di Arbe ora nel Museo di Boston, il *San Giorgio* di Berlino, la gran pala di casa Melzi a Milano, e il trittico dell'Accademia Carrara in Bergamo con la Vergine in trono fra i santi Pietro e Michele.

CIMA DA CONEGLIANO: LA VERGINE COL FIGLIO — PARTICOLARE DEL POLITTICO DELLA PARROCCHIALE DI OLERA.

Come è noto, Giovanni Morelli, anche osservando le segnature, aveva distinto due gruppi tra le opere di Bartolommeo: quelle eseguite da lui e firmate: *Opus Bartholomei de M.* o *Bartholomeus de Muriano pinxit*; e quelle eseguite nella bottega e segnate: *Factum per Bartholomeum de Muriano.* Ma a quest'ultima formula

il Testi ne ha aggiunta una seconda: *Factum Venetiis per Bartholomeum etc.*; formula posta sulle opere destinate all'esportazione, come può indicare il locativo *Venetiis* e come meglio dimostra il fatto di ritrovarla su tavole inviate lontano, da Lussingrande a Conversano e a Bari, o che anche oggi sono fuor di Venezia — nella Galleria Colonna di Roma o nella Galleria Carrara di Bergamo — senza che però se ne conosca la provenienza.

Variante di questa seconda formula è quella che si legge sulla tavola di Almenno San Bartolommeo e sulle altre poc'anzi citate. E'un misto tra la segnatura di bottega e quella delle opere originali. Fu forse adottata dal maestro per accreditare di più, con quel *pinxit*, questi dipinti? Oppure quest' ultima aggiunta può far pensare ad una maggiore partecipazione del maestro alla esecuzione dell'opera stessa? Dubiterei di questa seconda ipotesi. Chè guar-

CIMA DA CONEGLIANO: PANNELLI LATERALI DEL POLITTICO DELLA PARROCCHIALE DI OLERA.

dando alla Madonna di Almenno e ricordando quelle sicure di Bartolommeo, troppo ci fanno pensare all'opera di aiuti le forme indurite e i grossi contorni. Anche quel che di metallico offre nei panneggi la Madonna del polittico

BARTOLOMEO VIVARINI: MADONNA COL BAMBINO. PARROCCHIALE DI ALMENNO S. BARTOLOMEO.

dei Frari, del 1482, e quindi di poco anteriore a questa del 1485, diventa qui più pesante e più fermo.

Inoltre il tipo della Vergine e del putto deriva da quello formatosi un ventennio innanzi e che vediamo già nell'ancona dell'Accademia di Venezia del 1464; ma è il tipo che potremmo dire di bottega e che ritroviamo nella Madonna Colonna del 1471, nella pala di Lussingrande del 1475, e più tardi nella rammentata Madonna coi santi Pietro e Michele dell'Accademia Carrara, che è del 1488, e che è vicinissima a questa di Almenno tanto da potersi dire una replica, salvo la posa del putto. Anche nella segnatura di questo dipinto ritroviamo il medesimo *pinxit* di chiusa. Nelle tavole che il maestro ha firmato come sue, invece, il tipo si modifica, si varia con più d'originalità.

A malgrado di ciò, questa Madonna piace per lo smalto vivido dei colori, anche se campeggiano oggi su di un brutto fondo gialliccio, piatto e sordo, che nasconde malamente l'oro primitivo, forse deteriorato. Ma varrebbe la pena di tentare almeno un saggio; chè dal fondo genuinamente restituito tutta l'opera acquisterebbe di pregio e valore.

Alla stessa bottega di Bartolommeo appartengono quattro ovali della parrocchiale di Ranica con le sante Agnese, Barbara, Caterina e Maria Maddalena, in mezza figura. Anche qui forme un po' grossolane e duri contorni, ma colori vivaci pur su di un tardo fondo azzurro dal quale traspare qua e là qualche barlume dell'oro primitivo. Sono frammenti di un polittico smembrato e disperso chi sa mai dove, e che qualche secolo fa sono stati tagliati a foggia ovale per farne dei quadretti più decorativi che di devozione.

Adolfo Venturi nel 1898 li attribuiva a Bartolommeo Vivarini insieme con la Madonna di Almenno; il Testi invece li assegna, e ragionevolmente, alla bottega.

* * *

Il pezzo più importante della mostra è il polittico di Olera dipinto da G. B. Cima da Conegliano. I pochi che han potuto vederlo al suo posto, se ne hanno goduto l'insieme entro la cornice originale e con la statua di San Bartolommeo al centro, non ne hanno certo esaminato le tavole con quella comodità e in quella luce che offre oggi il soleggiato salone del Palazzo delle Grazie.

La pala reca in alto, sotto una lunetta col Padre Eterno, la Vergine col putto tra i santi Girolamo, Francesco, Caterina e Maria Maddalena, in mezza figura; in basso, di fianco alla statua rimasta ad Olera, i santi Sebastiano, Pietro, Giovanni Battista e Rocco, in figura intera. Tutti, Vergine e santi, su fondo d'oro.

Di questo, che Giovanni Morelli chiamò « eccellente polittico », pochi hanno trattato, perchè pochi lo hanno veduto.

Non parliamo della inesplicabile attribuzione fattane dal Cavalcaselle a Francesco da Santa Croce (allora Francesco di Simone e Francesco Rizzo eran tutt'uno), nè delle influenze bissolesche da lui veduteci; è cosa ormai sorpassata.

Primo a trattare distesamente del polittico fu Rudolf Burckhardt nel suo studio sul Cima; lo giudicò la primissima opera allora conosciuta del nostro maestro; ma ne potè dare soltanto delle minuscole e imperfettissime riproduzioni da più che modeste istantanee, e di qualche parte soltanto. Dopo di lui, vi ha brevemente accennato Lionello Venturi; lo ha rammentato appena in una nota Adolfo Venturi, mentre poco fa il Berenson, cui pure interessava sommamente per certi raffronti, confessava di non ricordarsene bene.

Eppure si tratta dell'opera più interessante per chi voglia studiare la formazione del Cima, tutti concordando nel ritenerla anteriore — come di fatto è — alla pala del Museo di Vicenza, firmata e datata con l'anno 1489.

Così come si presenta, a piccole tavole staccate, meglio trasportabili in montagna, ha un aspetto un po' campagnolo, nè manca di una certa ingenuità, ma fresca e piacevole. Nè, come sarebbe a credersi trattandosi di un'opera destinata ad una romita e modesta chiesa valligiana, è eseguita trascuratamente, con sprezzante disinvoltura; ma sì bene con una minuzia amorevole, con una cura quasi religiosa. Basta osservare il modo col quale sono condotti, ad esempio, i canuti capelli e le bian-

ANTONELLO...: LA PIETÀ — PARROCCHIALE DI S. PIETRO D'ORZIO.

che barbe di San Pietro e di San Girolamo: a piccole ciocche, che sembran d'argento sull'oro, filate col fiato.

Già cimesco per alcuni tipi, come quello del Principe degli Apostoli, questo polittico rivela una schietta e diretta derivazione da Giovanni bambino; ci servirà, meglio delle altre figure, a datare e caratterizzare il polittico.

Il Berenson nel suo recente volume *Dipinti veneziani in America* pone la Madonna di Olera subito dopo la Madonna del Museo di Detroit (Michigan) e prima della Madonna della colle-

LATTANZIO DA RIMINI: I SANTI G. BATTISTA, G. EVANGELISTA E PIETRO — PARROCCHIALE DI MEZZOLDO.

Bellini. Poco ci vedo di Alvise Vivarini, e di Antonello implicitamente; di Alvise, che secondo il Berenson sarebbe stato il primo maestro del coneglianese; e meno ancora ci scorgo del Montagna, che per tutti gli altri storici della pittura veneziana lo avrebbe invece iniziato nell'arte.

Esaminiamo particolarmente la Madonna col

zione Walters a Baltimora; la giudica assai vicina alla Vergine della raccolta Cook a Richmond; e mette tutto questo gruppo in raffronto di derivazione con un gruppo di Madonne giambelliniane esistenti in America ed eseguite tra il 1480 e il 1485, e in particolar modo con quella del Metropolitan Museum di New York. Ma se il Berenson si fosse ricordato meglio del polit-

tico di Olera, non avrebbe avvicinato questa dolce Madonna e specialmente questo morbidissimo putto a quelli della tavola Walters, dal cademia Carrara di Bergamo per quanto più tarda e scadente; va bene per essa l'anno 1488 che il Berenson le assegna implicitamente, po-

LATTANZIO DA RIMINI: S. MARTINO CHE DONA IL MANTELLO AL POVERO E VARII SANTI — PARROCCHIALE DI PIAZZA BREMBANA.

modellato duro e legnoso. Va bene, essa, invece con la Vergine Cook e con quella della Pinacoteca di Bologna, ove il bambino è in piedi ed anche con quella che porta il N. 151 all'Acnendola nel gruppo Detroit, Cook, Metropolitan Museum.

Ed a guardare il putto soavissimo, modellato gentilmente, si sarebbe quasi tentati di seguire

l'illustre critico americano nell'accettare come sicuro l'anno 1487, segnato sulla *Madonna degli alberelli,* e il principio del 1488 per quella deliziosa Madonna della collezione Willys che ne sembra una geniale derivazione; e nell'ammettere quindi che il Cima avesse vedute nella bottega di Giambellino le due preziose tavole, proprio quando si accingeva a lavorare a quella di Olera.

Ma, come è noto, la segnatura della *Madonna degli alberelli* parve falsa a Giovanni Morelli, e la pittura più tarda; e in ciò l'han seguìto quasi tutti gli studiosi di arte veneziana a cominciare da Lionello Venturi.

Del resto in quel medesimo anno 1488 Giambellino firmava la celebre pala dei Frari, iniziata certo più innanzi, ed il cui putto può avere ispirato il Cima pel suo della chiesetta di Olera.

Derivazione schiettamente ed esclusivamente giambellinesca, dunque. Di montagnesco non ci vedo che quel tanto che del Bellini si riflette nel Montagna. In lui, almeno per quanto si riferisce a questo primo momento dell'arte cimesca, il modellato è più plastico, ma più duro e angoloso. Se si guarda alla Madonna della Galleria Nazionale di Londra, che il Berenson pone subito dopo la pala montagnesca di Vicenza, cioè dopo il 1481; se si guarda alla Madonna di Belluno, di poco posteriore, e che si accosta per l'atteggiamento a questa di Olera; se si guarda infine a quella dell'Accademia Carrara di Bergamo, tra i santi Rocco e Sebastiano, che è del 1487, si scorge una differenza sostanziale di concezione e di resa tra il Cima e il Montagna. Si direbbe quasi che almeno fino a questo momento il coneglianese ignori il bresciano.

Anche senza arrivare alla conclusione del Berenson, il quale, confrontando due Madonne del Montagna — una al Metropolitan, l'altra nella collezione Walters, e da lui assegnate al 1488 — con quelle coeve del Cima, finisce col credere che, inversamente da ciò che si è sempre detto e ripetuto, sia il bresciano ad attingere dal coneglianese; certo si è che ad esaminar bene il polittico di Olera ci si persuade della formazione esclusivamente veneziana e particolarmente giambellinesca del nostro maestro, anche se dopo quest'anno 1488 avvennero tra lui ed il Montagna vicendevoli scambi; anche se quest'ultimo si affinò al contatto del primo.

Il San Sebastiano pure è schiettamente belliniano, tanto che il Berenson lo raffronta opportunamente con un San Sebastiano di uno sportello della bottega di Giovanni esistente nel Metropolitan Museum. Meno calzante è il raffronto — per quanto possa valere rispetto ad un perpetuarsi di forme nell'arte del pittore di Conegliano — col San Sebastiano della pala cimesca di Oderzo, ora a Brera, e che il Berenson crede anteriore alla pala di Vicenza del 1489, mentre reca la data del 149... Ad ogni modo, giambellinesco anche questo, come quello di Olera.

Mi sembra invece arbitrario il confronto che il Burckhardt fa tra il santo del Cima e quello del Montagna nella citata tavola della Carrara del 1487. E' tutta un'altra maniera di vedere e di rendere.

Piuttosto, accanto alla principale derivazione da Giambellino, ne vedrei una secondaria da Alvise, guardando specialmente alla Santa Caterina in mezza figura.

* * *

Mi sono dilungato forse eccessivamente sul polittico di Olera, perchè me ne davano occasione i passi che il Berenson gli ha dedicati nel citato volume, da poco uscito in un'ottima traduzione di Guido Cagnola; e sul Cima debbo trattenermi ancora a proposito di una interessante *Pietà*, appartenente alla parrocchiale di San Pietro d'Orzio.

Adolfo Venturi, che la vide nell'Esposizione Diocesana del 1898, l'attribuì al pittore di Conegliano, mentre W. Bode e R. Burckhardt la dicono di scuola. Evidentemente sfuggì loro il cartellino che si scorge in basso e nel quale s'intravede una firma per metà indecifrabile. Sono riuscito a leggervi: *Antonelus Roartti* o *Antoneli f.* (filius) *Roratti*; ma il cognome o patronimico che sia, lo do per approssimazione. Quanti hanno cercato di leggere in questo cartellino, non sono arrivati ad un resultato più sodisfacente del mio. D'altra parte di tutti gli Antonelli che si trovano nei repertori più ricchi di nominativi, e di quelli rammentati dal Cecchetti e dal Testi, non uno corrisponde o può corrispondere anche lontanamente all'autore di questa tavoletta; neppure quell'Antonello che firmava nel 1485 un affresco in Serravalle del Friuli, e poco dopo una tavola con la Madonna e il putto della raccolta Walters. Chè se lo scorcio del secolo XV o i primi anni del seguente convengono anche al nostro Antonello, difficilmente il vivarinesco di Serravalle poteva diventare il cimesco e montagnesco di San Pietro d'Orzio.

Un po' rozzo, assai campagnuolo, il maestro ingoffa e indurisce le forme dei suoi modelli, e si compiace a riassumere nell'angusto spazio del fondo — avvicinandoli prospetticamente, non senza maldestra ingenuità — molteplici e diversi motivi di paese: un monte, un lago, prati, campi, boschetti, un castello, un paese; tutto in compendio e tutto animato da figurine umane e da animali: cervi, volpi, capre, agnelli, un asino, una quaglia e perfino una tartaruga. Nell'insieme una cosa mediocre, ma che non dispiace per non so qual senso di cupo e di-

sperato dolore che piega quasi ad una smorfia il volto della madre piangente, senza lacrime, sull'immoto corpo del figlio, mentre al tragico gruppo contrasta la festività del paese, ove certe macchiette umane e certi chiarori riflessi sulle case possono ricordare alla lontana Gentile Bellini e più da vicino il Mansueti. Niente, qui, del grande Giovanni.

Del veneziano si vanta discepolo Lattanzio da Rimini nella segnatura della tavola di Mezzoldo, qui esposta, insieme col polittico di Piazza Brembana.

Data la rarità delle opere di lui — oltre queste, una Madonna dubbia nella Galleria Liechtenstein, una guasta nell'Accademia di Venezia, ed una attribuitagli dal Berenson nella collezione Walters — è davvero una fortuna trovare le due più importanti, una accanto dell'altra; tanto più chè, se Piazza Brembana è facilmente accessibile, non può dirsi lo stesso di Mezzoldo, chiuso nelle strette del Brembo a più di ottocento metri di altezza.

Il polittico è anteriore alla tavola. Commessogli nel 1501, dovette eseguirlo prima del 1505, che è l'anno segnato su quella. Nel polittico si soscrisse semplicemente: *Latanti ariminensis*; nella tavola, più solennemente: *Lattantio di Arimino D. I. B. B. MCCCCV* (sic), con un evidente errore nelle centinaia, dovuto forse ad un restauro, perchè il Maironi da Ponte, un secolo fa, lesse la data corretta.

Per Piazza Brembana Lattanzio concepì la solita disposizione: un pannello centrale, centinato, con San Martino a cavallo che dà un pezzo del suo mantello al povero; e nei pannelli laterali i Santi Pietro e Paolo, Giacomo e Giovanni Evangelista, in piedi, su fondo di paese; Antonio da Padova e l'Arcangiolo Michele, Giovanni Battista e Bernardo, in mezza figura, su di uno sfondo di cielo.

Per Mezzoldo adottò invece la composizione, già in uso nelle pale veneziane, ponendo però il Battista, tra il Principe degli Apostoli e il « rapito di Patmos », non entro un'architettura, come per lo più Antonello e Giambellino, ma in un paesaggio largo ed aperto, così come, del resto, aveva già fatto anche Cima da Conegliano. Coronava la tavola una *Pietà* che, ridipinta malamente, si vede ancora a Mezzoldo, al sommo della nuova cornice marmorea.

Lo stile delle due opere, a malgrado della diversa concezione, è lo stesso. Le figure dei santi sono massiccie, avvolte in grandi panneggiamenti. Hanno del monumentale. Il paese è trattato con una certa larghezza: sommario nei pannelli laterali del polittico di Piazza, è più curato in quello centrale e nella tavola di Mezzoldo. Nella storia di San Martino, anzi, ha un taglio piacevolissimo col grande albero piantato sul primo piano e che si piega al di sopra del santo cavaliere come una fronzuta architettura; a destra, un paese dalle case solidamente costrutte rivela qualche intenzione di resa volumetrica; sul piano erboso e sull'albero stanno immobili rari e curiosi volatili. Caratteristico

CRISTOFORO CASELLI: S. PIETRO IN CATTEDRA — PARROCCHIALE DI ALMENNO S. BARTOLOMEO.

infine quel terreno tagliato sul dinanzi, in basso, a guisa di un muricciolo a secco; il motivo si ripete identico in tutti i pannelli inferiori di Piazza e nella pala di Mezzoldo. Vale una firma.

Ma la nota più singolare in queste due opere è data da quel chiarore che investe e taglia in larghi piani e squadri decisi le figure dei santi

e gli edifici, e si diffonde poi su tutto, per tutto. Le teste specialmente appaiono come costruite più che modellate a grandi zone di luce e d'ombra. Nei santi dei pannelli superiori del polittico, avvolti in un vibrato chiarore di contro al cielo nuvoloso, tale nota acquista maggiore singolarità.

Questo chiarore, quasi lunare per la mancanza di penombre, sembra ad Adolfo Venturi giambellinesco; e sembra avvolgere intarsiature alvisesche. A Lionello Venturi appare evidente una imitazione cimesca nelle figure dei due Giovanni Battista. E va bene. Anzi a queste aggiungerei anche la figura di San Bernardo nel polittico di Piazza. Ma io vedrei nelle due opere anche una più o meno diretta derivazione antonellesca nel costruir robustamente ed atteggiare monumentalmente le figure, e perfino nel tipo del San Giovanni Evangelista di Mezzoldo. E mi sembra pure che le luci possano derivar magari direttamente dal messinese, anche senza che Giambellino faccia da intermediario. E infine, non so, nella pala di Mezzoldo vedo un non so che di esotico, che non so ben definire, ma che mi fa pensare ad Iacopo de' Barbari, e mi farebbe pensare magari ad Alberto Dürer nella primitiva veste italianeggiante. Ma è un' impressione sulla quale non voglio insistere, tanto è fugace.

PALMA VECCHIO: S. GIACOMO, LA PIETÀ, L'ETERNO E SANTI — PARROCCHIALE DI PEGHERA.

* * *

Un'altra rarità è costituita dalla tavoletta con San Pietro in cattedra della parrocchiale di Almenno San Bartolommeo. E' firmata: *Cristophorus parmensis p.* E' la segnatura che si ritrova sul trittico della chiesa della Salute a Venezia,

PALMA VECCHIO: LA PURIFICAZIONE DI MARIA E SANTI — PARROCCHIALE DI SERINA.

e ci può far pensare che Cristoforo Caselli, detto anche Temperelli o Temperello — non per soprannome ma per secondo cognome — eseguisse questa tavoletta negli ultimissimi anni del XV secolo, prima cioè di tornare definitivamente alla nativa Parma (1499).

Questo dipinto piace per la vivacità del colore, di uno splendore giambellinesco, ma senza fusione. Per così fatta ricerca di vividi smalti che hanno del marmoreo o del metallico fin nelle stoffe e nelle carni, il Caselli può essere avvicinato ad un altro giambellinesco: il Previtali. Come lui risentì inoltre influenze diverse: quelle del Montagna e di Cima in special modo.

Quando si consideri che fino dall'incendio del 1577 sono rimasti distrutti gli affreschi che maestro Cristoforo eseguì nella Sala del Maggior Consiglio in Palazzo Ducale, e che i suoi biografi e critici ricordano appena cinque o sei opere come ancora esistenti, non sembrerà di poco interesse questa tavoletta, di una rara conservazione, dimenticata — per quanto ne so — da quanti hanno finora parlato del Temperelli.

Ho già accennato ad Andrea Previtali. Questo bergamasco ha di sicuro nella mostra un'opera firmata e datata 1513. E' quella con la Trinità tra Santo Agostino ed il Beato Giorgio da Cremona, e che si conserva nella ex chiesa degli Agostiniani in Almenno San Salvatore. Eseguita innanzi che Lorenzo Lotto influisse sentitamente sull'arte di lui e la raffinasse, quest'opera, come quella rammentata del Temperello, ci rivela una tendenza a voler raggiungere il colorito di Giovanni Bellini, senza però gradazioni, trapassi, sfumature. Le tinte sono messe giù a larghi piani, quasi senza modellato, con accostamenti qualche volta disarmonici; ma, nell'insieme, ne resulta una vivacità festevole anche se un po' rozza e provinciale. Potrebbe dirsi fosse questa la maniera campagnuola del Previtali. Anche il polittico che egli pitturò per Berbenno, sua patria, e che si trova ora all'Accademia Carrara, offre un identico modo di colorire, vivido e crudo.

Sono vicino a questa, due altre tavole che vanno generalmente sotto il nome del Previtali. Una è quella della chiesa di San Niccola in Nembro e rappresenta Santo Agostino in cattedra tra i Santi Stefano e Lorenzo. L'altra, molto simile, è quella ben più nota di Alzano, con Sant'Antonio Abate in trono tra i Santi Niccolò da Tolentino e Cristoforo.

Lo schema della composizione è previtalesco; anzi, antecedentemente, belliniano: basta pensare alla pala di Almenno, al polittico citato della Carrara, alla tavola del Duomo di Bergamo, con San Benedetto tra San Bonaventura e un Santo Vescovo. Ma la fattura è diversa, a malgrado dei raffronti fatti dall'Angelini tra questa ed altre opere del bergamasco. L'autore delle due tavole è più plastico di quel che il Previtali non sia; ha un modellato più risentito di quello che il Previtali non abbia; ricerca poi, più di lui, un magnifico effetto decorativo nei legni lavorati delle cattedre, nei broccati dei panni sacerdotali.

La tavola di Alzano è ora attribuita a Giacomo Gavasio da Poscante, nome che sembra fosse fatto per essa, una prima volta, sessant'anni sono, in una controversia giuridica, senza però che documenti — se non forse una tradizione — legittimassero il battesimo. E a guardare certe tavolette che alla Carrara vanno col nome di questo modestissimo previtalesco, fiorito nel primo ventennio del cinquecento, il battesimo persuaderebbe.

Ma a guardare alla *Madonna dello scoiattolo* che in Sant'Alessandro in Colonna porta la firma del Gavasio e la data 1512 — larga di fattura, ma piatta e appena modellata — si dubita assai ad attribuirgli la tavola di Alzano e conseguentemente quella di Nembro, la quale, del resto, gli è assegnata anche dal Cavalcaselle.

Purtroppo non conosco che da una piccola riproduzione il polittico che Agostino e Giacomo Gavasio eseguirono per la chiesa di San Sebastiano in Nembro — e dove la Madonna almeno mi sembrerebbe più di derivazione lombardesca che veneziana — e da una riproduzione oltre che piccola male eseguita, il polittico di Ama con la *Trasfigurazione*; e non posso quindi onestamente accettare o rifiutare il nome del Gavasio per queste due tavole.

Ma pur tenderei a crederle di un previtalesco che non fu il pittore di Poscante, e che, non so, sembra quasi tornare verso certe durezze di modellato che abbiamo già veduto nel Boldrini. Il prof. Pinetti penserebbe quasi al Boselli, per queste due tavole; e c'è di fatto in esse quel po' di lombardesco e quel molto di decorativo che caratterizzano le rare opere di questo pittore.

Col Previtali, con questo suo seguace, sono altri bergamaschi; tutti pure giambellineschi almeno per formazione, anche se in grado diverso: Francesco Rizzo da Santa Croce, il Cariani e Palma Vecchio.

Di Francesco Rizzo e del Cariani c'è ben poco assai in questa mostra. Del primo, i resti di un polittico che gli fu commesso dal popolo di Serina nel 1517 e che egli consegnava compiuto l'anno seguente. Ma oggi ne rimangono soltanto due tavole centinate coi santi Giovanni Battista e Pietro e una terza rettangolare, certo pel colmo, con una Pietà e d'una fattura assai diversa dalle prime due. Nelle quali il Rizzo ci appare qual'è: un continuatore e peggioratore della maniera di Francesco di Simone suo maestro, ed un seguace di terz'ordine di Giovanni Bellini, di cui ingrossa e gonfia le forme

LORENZO LOTTO: IL REDENTORE, L'ANNUNCIAZIONE E SANTI — PARROCCHIALE DI PONTERANICA.

sì da rammentare, sempre in peggio, il Bissolo. Abituato a firmar le sue tavole col nome di Giambellino o del Palma, che sapeva contraffare con una certa abilità, sul pannello raffigurante San Pietro pose, non senza ostentazione, la segnatura seguente: *Francesco Rizo da Santa Croce depense questa hopera in Venezia 1518.* Quando, cioè, Tiziano compiva l'*Asssunta.*

L'*Adorazione dei Pastori* della parrocchiale di Zogno, attribuita al Cariani, è dimenticata da quanti hanno trattato di questo pittore, all'infuori del Locatelli, che dubita si possa identificare con la pala raffigurante la Vergine e Santi dal Ridolfi e poi dal Tassi ricordata come esistente a Zogno. Bisognerebbe ammettere ne avessero sentito parlare soltanto, per scambiare una composizione coll'altra. Purtroppo questa *Adorazione* è stata così mal ridotta sui primi del secolo XIX da un accademico restauratore e ridipintore — come prova anche una scritta che è a tergo — da crederla per un buon terzo opera della scuola dell'Appiani, piuttosto che di quella di Giambellino, non senza, però, risentite influenze palmesche. Il Maironi da Ponte attribuiva questa *Adorazione* al Perugino o almeno alla sua scuola!

Col nome del terzo bergamasco, Palma Vecchio, figurano nella mostra tre polittici: quelli di Peghera, di Serina e di Dossena.

Di quest'ultimo possiamo sbrigarci brevemente. Per quanto Giovanni Morelli — ed è incredibile — lo dica, con gli altri due, « opera degna della mano » del maestro, e il *Cicerone,* pure con gli altri due, glielo attribuisca, messo a confronto con quelli, appare cosa di un imitatore e seguace anche al meno esperto degli osservatori. E tale parve giustamente al Frizzoni prima e al Foratti più tardi, anche se a questi sembrò che il maestro potesse avere aiutato il discepolo in alcuna delle figure dell'ordine superiore.

A me pare una caricatura delle cose del Palma, ed eseguita da un pittorastro provinciale che non sa trattare il paese e che gonfia e rende turgide e tumide le forme piene e fiorenti del maestro.

Sono di lui, invece, le tavole che appartengono alla parrocchiale di Serina, sua patria.

Formano ora, alla meglio, una specie di polittico; ma probabilmente provengono da due diversi polittici, rammentati dal Ridolfi e dal Tassi e da lungo tempo smembrati.

Anni sono il Von Hadeln ha tentato di ricostituirli, immaginandone uno formato da un pannello centrale con la *Resurrezione* — rimasta a Serina, e malamente ingrandita — fiancheggiato dai pannelli coi santi Giacomo e Filippo; e un altro costituito dai pannelli restanti: La *Purificazione* tra i santi Francesco e Giovanni Evangelista in basso, e San Giuseppe tra Santa Appollonia e il Beato Alberto Carmelita in alto. Più prudentemente il Foratti si è limitato alla ideale ricostruzione di questo secondo, osservando però giustamente come quel San Giuseppe al centro, nel posto destinato generalmente o ad una Pietà o ad una figurazione del Padre Eterno, dia non poco a dubitare della ricostruzione stessa.

Forse mancano altri pannelli che permetterebbero di eseguirla in modo adeguato.

Pur facendo una larga tara agli entusiasmi del Ridolfi, ove dice che queste « eccellenti fatiche rendono non meno gloriosa quella patria (Serina) che facessero Eraclea, Coo e Rodi le opere di Zeusi, di Apelle e di Protogene », certo si è che questi pannelli offrono un interesse notevole, quando specialmente si concordi col Foratti nel ritenerli una delle prime cose del Palma, ed eseguiti circa l'anno 1500. Non si comprende invece che il *Cicerone* ne parli come di opere della maturità del maestro. Di questa maturità v'è appena un accenno nella mezza figura di Sant'Appollonia, che prelude già ad una prossima magnificenza di forme; ma anche i santi Francesco e Giovanni Evangelista, in piedi — con uno sfondo di paese basso e sommario, e di cielo azzurrissimo, rotto qua e là da cumuli e cirri di nuvole bianche — sono costruiti robustamente e nobilmente impostati. Tutto poi è già dipinto con una larghezza che meraviglia.

Posteriore a questi pannelli di Serina mi sembra il polittico di Peghera, illustrato dal Frizzoni prima che il Cavenaghi lo restaurasse. Offre, in basso, San Giacomo — scambiato comunemente per un Redentore — tra San Rocco e San Sebastiano; in alto una Pietà tra Sant'Antonio Abate e Sant'Ambrogio; al sommo il Padre Eterno.

L'impostatura delle figure è la stessa che a Serina; ma è qui una maggiore robustezza di costruzione, una ancor più disinvolta larghezza di esecuzione. Se è sempre un po' il « tarchiato montanaro » quale il Palma appare al Morelli, continua però a raffinarsi, a dare all'opera sua un'impronta personale. In specie nella Pietà v'è qualcosa di sentito con viva commozione, e l'ala destra dell'angiolo è dipinta con una squisita ricerca di toni rari e di sfumature preziose. Anche il paese, pure sommario, ma non quanto a Serina, acquista di saldezza costruttiva ed è più amorevolmente curato.

* * *

Di Lorenzo Lotto sono esposte tre opere che rappresentano tre diversi momenti dell'arte sua.

La più nota è quella di Alzano Maggiore, raffigurante l'eccidio di San Pietro da Verona.

Il Berenson l'assegna giustamente agli anni 1513-1514, a quando cioè il maestro attendeva

LORENZO LOTTO: S. PIETRO MARTIRE. — PARROCCHIALE DI ALZANO MAGGIORE.

alla celebre pala di San Bartolommeo, compiuta nel '16. Questa di Alzano sarebbe dunque la prima opera del periodo bergamasco, e apparterrebbe ad un momento di transizione. L'enfasi traboccante delle ultime cose del primo periodo marchigiano tende al melodrammatico prima di stiano Rumhor, che criticando spietatamente quest'opera finiva col toglierla al Lotto come indegna di lui, è certo che è meno lottesca di molte altre.

Il Berenson e il Frizzoni ci vedono, e bene, una risentita derivazione dal Palma; il Berenson

LORENZO LOTTO: LA MADONNA IN GLORIA E SANTI — PARROCCHIALE DI SEDRINA.

dar nel lezioso o nell'esagerato; ma la misura è mantenuta, pur nella vivacità delle movenze, nella passionalità delle espressioni. E già appare quel colorito vibrante e lucente che farà pensare al Correggio, quella trasparenza e larghezza eterea che il Frizzoni nota nelle opere di questo periodo bergamasco.

Lo stile però non è compiutamente formato. Anche senza cadere nelle ridicolaggini di Seba- ci scorge anche assai di Giorgione. Se l'*Annunziazione* che si vedeva nel frontone della cornice era stata dipinta dal Palma, si può concludere per uno scambio di spiriti, di forme e di colore tra i due maestri, tanto essa è lottesca, anche a guardar soltanto la piccola riproduzione che il Frizzoni ne dà. Del resto intimi rapporti tra i due già aveva rilevato il Morelli, e proprio in questi anni 1512-1515.

Ad ogni modo davanti alla tavola di Alzano si può benissimo dimenticare quanto è stato detto e scritto al proposito, per goderne soltanto la magica vivacità del colorito, e la luce calda, di un tramonto veneziano, che tutto investe ed avvolge, e specialmente il paese immerso in una atmosfera vibrante quasi a contrasto della boscaglia che ispessisce nell'ombra.

V'è da rammaricarsi però che la mirabile tavola sia disgiunta dalla sua magnifica cornice, rimasta, con qualche dipinto della predella, nella chiesa di San Pietro Martire. Da che questa è stata conciata come ognun sa, non è il caso di far voti che la tavola ritorni al luogo d'origine,

G. B. MORONI: L'ANGELO ANNUNZIATORE — PARTICOLARE DEL POLITTICO DELLA PARROCCHIALE DI RANICA.

ma che la cornice segua la tavola, e che per l'una e l'altra la Fabbriceria di Alzano pensi a costruire una cappella ove questo capolavoro possa esser goduto meglio che non sull'altare, troppo in ombra, ove dovrà tra poco esser rimesso.

Di un decennio più tardo è il polittico di Ponteranica, firmato e datato 152... Il Berenson l'assegna al 1527, cioè al secondo periodo marchigiano; il Frizzoni lo pone tra le cose dipinte contro voglia, ma lo crede forse del periodo bergamasco, anteriore cioè al 1525. Certo, a confrontarlo con le pale di Santo Spirito e di San Bernardino, o con lo *Sposalizio di Santa Caterina* che è all'Accademia Carrara, si può dar ragione al Frizzoni. Ma a pensare alle cose avvenire, e specialmente a guardarlo a sè, anche questo polittico piace e interessa.

Il maestro ha adottato la disposizione tradizionale, e perchè cara ai committenti e perchè, se lo mandò dalle Marche, i numerosi pannelli offrivano facilità di trasporto maggiore che non una tavola sola.

Il alto, tra la Vergine e l'Arcangiolo Gabbriele, sta il Redentore, spillante sangue dal costato; in basso San Giovanni Battista tra San Pietro e San Paolo. Nella predella figure e storiette, che il Berenson, seguìto dal Frizzoni, attribuisce al Cariani. Certo non sono del Lotto, anche se qua e là, come nel gruppo delle Marie al Sepolcro, si scorge un vivace riflesso dell'arte sua.

Il Redentore, mezzo avvolto in un candido panno svolazzante, ripete un motivo di Giovanni Bellini, di Alvise Vivarini, di Carlo Crivelli; ma v'è in lui qualcosa di diverso, qualcosa che vorrei chiamare romantico. Nell'*Annunziata* i colori tradizionali, rosso della veste, azzurro del manto, bianco del velo, compongono una piacevole armonia in una luce sbattuta d'ombre mobili e vividi chiarori. Nell'angelo, roseo nella tunica di bisso e nelle carni delicatissime, dall'ali a piume morbide e sfumate come di colomba, illuminato da un raggio che gli balena sulla testa e la modella di lievi ombre tremule, e fa trasparire la veste velata; in questa dolcissima creatura che sembra un fiore al mattino, il Lotto pare si sia ricordato di altre angeliche forme create nelle pale antecedenti, le sue più belle e più fresche. Al confronto tutti gli altri pannelli fanno pensare alla svogliatezza intraveduta dal Frizzoni.

I santi, al di sotto, tozzi e massicci, sì da rammentare un po' quelli del Palma a Serina e a Peghera, sono avvolti in bei panneggiamenti; il Battista in special modo; e si levano su larghi fondi di paese, bassi all'orizzonte, con una distesa di mare il San Paolo. E questo anche può far pensare alle Marche.

D'un periodo tardo, che prelude all'ultima stanchezza, è la gran tela di Sedrina con la Vergine in gloria tra sette cherubini, adorata dai santi Giovanni Battista, Francesco, Girolamo e Giuseppe.

I ricordi che si trovano nei libri del Lotto e l'iscrizione che si legge in basso alla pala, ci dicono che l'opera fu condotta nel primo semestre del 1542, a Venezia, quasi alla vigilia del soggiorno di Treviso.

Nel gruppo superiore il disesquilibrio delle più tarde cose marchigiane si accentua; l'originale vivacità delle movenze diventa quasi incomposta; si intensifica quel senso di malinconia tormentosa e quasi morbosa che han le Madonne del Lotto dopo il gioioso periodo bergamasco; e tutto è condotto con una trascuratezza che è appena dissimulata da una facilità che ha del mestiere.

Eseguita contemporaneamente alla pala di

LORENZO LOTTO: L'ANGELO ANNUNZIATORE. — PARROCCHIALE DI PONTERANICA.

Sant'Antonino per San Giovanni e Paolo di Venezia, forse in quella soffitta che il maestro aveva da Gaspare de Molin, in Calle Sporca a Rialto, questa tela gli fu pagata dagli uomini di Sedrina, mercanti di vino su la Riva del ferro, cinquanta scudi d'oro: una bella somma per quel tempo e che fa buona testimonianza del mecenatismo e dell'amore che per la loro terra avevano quei bergamaschi. Coi frati di San Giovanni e Paolo, invece, trattava di finire forse i suoi giorni in quel convento e di trovarvi onorata sepoltura.

Pensieri tristi aveva dunque per la mente, allora, il vecchio pittore; ed un riflesso se ne scorge nella pala di Sedrina; e vi si può vedere anche la mano di qualche aiuto, magari di quel Bernardino che proprio in quell'anno stava a lavorare con lui.

* * *

V'è, in questa mostra, un *Cristo porta-croce* della parrocchiale di Albino che è attribuito al Moretto; ma è così debole e così scialbo, e su di un fondo appena improntato, che io lo crederei piuttosto una cosa del Moroni.

Chè il miracoloso ritrattista, quando fa della pittura religiosa, e specialmente per le chiese di campagna, è molto al di sotto della sua fama. Questa mostra, pure interessantissima per offrirci, tutte raccolte, una quindicina di sacre tele di lui — compresi due numerosi polittici — lo prova a sufficienza.

E' notevole il fatto che la produzione religiosa del Moroni sia diffusa per la piana e le valli bergamasche, e sia invece scarsissima in città. Qui amavano più i suoi ritratti; in campagna e in montagna s'accontentavano dipingesse loro svogliatamente — con più di svogliatezza non ci mettesse il Lotto — questi Crocifissi e queste Madonne che si ripetono un po'.

Guardiamo, ad esempio, il Crocifisso tra due santi della parrocchiale di Albino, e l'altro, più accurato, tra quattro santi, della parrocchiale di Seriate. E' evidente che il maestro si è affaticato poco a variare il motivo.

Così è delle Madonne in trono di Almenno San Bartolommeo e di Parre, con la composizione portata sul lato destro, derivata dal Moretto e che poco differisce da quella centrale della tela di Fino del Monte. E i tipi di queste Madonne e di questi santi, e sante specialmente, sono poco piacevoli: mingherline e debolucce le forme, insignificanti i volti, quando anche non li raffreddi un leggero soffio accademico. Gli stessi colori rituali degli abiti della Vergine: bianco del velo, rosso della veste, azzurro del manto, generano una monotonia che Lorenzo Lotto e il Moretto erano riusciti a superare.

Ma quando il maestro può mettere ai piedi del Crocifisso o della Vergine un offerente, o può ritrattare un familiare, un amico, un committente sotto le spoglie di un santo o di una santa, allora egli torna ad essere d'un subito il Moroni che tutti conosciamo ed amiamo.

In queste tele son quindi molti ritratti, pochissimo noti e degni di ammirazione; ne citerò

G. B. MORONI: S. LUCIA — PARTICOLARE DEL POLITTICO DELLA PARROCCHIALE DI FIORANO.

qualcuno. Il giovane imberbe che guarda, pronto ed ardito, da uno dei pannelli del polittico di Ranica, dove avrebbe da sostenere la parte di Giovanni Evangelista; le due dame, fastosamente vestite alla moda del cinquecento, che nei pannelli del polittico di Fiorano stanno a rappresentare Sant'Appollonia e Santa Lucia: quella avvolta con sobria eleganza in un candido man-

tello, questa con un giubbetto di velluto azzurro e una gonna di seta gialla che compongono una deliziosa armonia sul fondo grigio, così caro al Moroni. Nella tela centrale di questo polittico di Fiorano, ai piedi di San Giorgio, si vede poi una dama, chiusa la fiorente persona in una cappa rosata, che è un vero e proprio ritratto, come quelli del martire ai piedi del Crocifisso di Seriate, di Pietro e d'Andrea facenti onore alla Vergine in trono di Fino del Monte, di Giovanni Evangelista della rammentata pala di Parre, di Santa Caterina — dal tipo un po' malaticcio, caratteristico del nostro pittore — della tela di Gorlago con San Gottardo in cattedra. Anche nello scialbo San Martino di Cenate-sotto l'offerente basta a rialzare il valore dell'opera; mentre nell'*Ultima cena* di Romano, che il Venturi giudica il capolavoro del maestro, la folla degli Apostoli è una folla di amici del Moroni, che si scorge ritrattato tra loro nella figura di un coppiere; e la vita che è in ciascuno di questi uomini riesce a farci dimenticare perfino quel po' d'accademico che la composizione contiene ed a superare l'effetto non troppo gradevole di certo cangiantismo un po' chiassoso.

G. B. MORONI: L'ULTIMA CENA — PARROCCHIALE DI ROMANO.

Questa riunione di opere moroniane offre anche il modo di rilevare certe derivazioni dal Lotto che almeno io, finora, non immaginavo.

Avevo pensato, sì, che i ritratti del veneziano avessero potuto impressionare il bergamasco; ma l'impressione è così assimilata da non esser palese.

Nelle opere religiose questa impressione è evidente. Già nelle Madonne — in special modo luminosa, a quella di Lorenzo ora nella sagrestia di Sant'Alessandro della Croce. Ma la derivazione appare inaspettatamente evidente quando si pongano a riscontro le due tavolette con l'*Annunziazione* del polittico di Ponteranica, e le due tele corrispondenti di quello di Ranica.

G. B. MORONI: S. MARTINO CHE DONA IL MANTELLO AL POVERO — PARROCCHIALE DI CENATE SOTTO.

in quella quasi navigante tra le nuvole sopra il San Martino di Cenate-sotto — può scorgersi qualche cosa della vivacità, che nel Lotto è alcuna volta incomposta e nel Moroni — che meno osa ed è frenato da altri modelli — diventa disagio nella movenza fissata e fermata quasi d'un tratto. Inoltre la scialba *Trinità* di Albino può far pensare, per la gamma dei colori e per la ricerca Non tanto l'atteggiamento delle figure quanto la gamma dei colori e il giuoco delle luci derivano direttamente dal Lotto. Bianco, rosso, azzurro su fondo grigio, in una luce mossa e sbattuta, nella Vergine; rosa pallido ancora sul bigio, in una penombra luminosa, nell'angelo. Soltanto nel Moroni tutto è più timido, strimizzito, appassito.

*
* *

Dei bergamaschi più tardi v'è poco. Il Talpino è rappresentato dalla *Deposizione* della Madonna del Pianto: un po' accademica nella composizione e negli atteggiamenti delle figure, interessante pel largo paese assai curato nei particolari. Il Cignaroli non ha che *La Madonna delle rose*, di S. M. delle Grazie, così oscurata da non dar certo un'idea adeguata delle armonie coloristiche, fondamentalmente di grigio e d'argento, di questo delizioso pittore.

Ci sono invece, del cinque-settecento veneziano, alcune opere notevoli che mi limito però ad enumerare: *La Vergine e San Cristoforo* dipinta dal Tintoretto per la chiesa di Alzano con due superbi ritratti di offerenti in mezza figura; una *Decollazione del Battista*, di Dossena, attribuita ragionevolmente a Paolo Veronese, anche se lo sfondo, con un atrio di villa barocca ove dame e cavalieri banchettano lietamente in funzione di Erodi e di Erodiadi, può far pensare a Carletto. E allo spigolo destro c'è un moretto che s'affaccia a curiosare, con un abito e con un turbante dipinti a grossi e rapidi tocchi d'un giallo caldo e luminoso, che è un piacere a guardarli.

J. ROBUSTI (TINTORETTO): MADONNA E S. CRISTOFORO. PARROCCHIALE DI ALZANO MAGGIORE.

E' noto ancora il *San Francesco in estasi*, della parrocchiale di Albino: una cosa un po' deboluccia e trascurata del Varotari, ma con un magnifico angiolo che suona il violino; e il *Martirio di San Cristoforo* della parrocchiale di Alzano, l'ultima opera del Piazzetta, finita anzi da Giuseppe Angioli suo discepolo: pittura un po' risugata, un po' oscurata, ma con un bel giuoco di luce ed un miracoloso panno rosso che stacca su di un panno bianco.

Ricorderò infine un *Cristo porta-croce* attribuito a Niccolò Frangipane pel confronto col *Cristo caduto sotto la croce* della cappelletta del Santo Jesus a Gandino: tela firmata e datata 1597. Sarebbe una delle rare cose religiose di questo veneziano — padovano o udinese che sia — che amò piuttosto indugiarsi a trattare scene mitologiche e bacchiche in specie. Risentì assai il Tintoretto; ma in questo *Cristo porta-croce* ci vedrei qualcosa del Moretto, nel tipo e nel colorito.

Tra tanti veneziani un romano, Andrea Sacchi, con l'*Assunta* di Chiuduno, un po' macchinosa, un po' accademica, a malgrado di qualche bella figura. Ma non è il pittore del *San Brunone* e d'altre cose ben note.

*
* *

Nel complesso dunque, una mostra del più grande interesse per gli studiosi e per gli artisti, cui non sarebbe agevole — almeno per ora — andar rintracciando per la piana e per le ubertose valli bergamasche queste opere ora qui esposte in piena luce, e vicine sì da permettere facili ed utili confronti. E di ciò va fatto merito grande al Comune di Bergamo ed al Circolo Artistico che l'hanno promossa ed alle autorità governative che l'hanno facilitata*.

NELLO TARCHIANI.

* Ad un più facile studio e ad un più sicuro ricordo delle opere esposte ha notevolmente contribuito Luigi Pelandi compilando un accurato ed elegante catalogo della Mostra, ove, dopo una piacevole introduzione in cui si narrano le vicende di questi capolavori emigrati durante la guerra, se ne dà un elenco completo con le misure delle tavole e delle tele e con le segnature dei pittori. V'è ancora riprodotto, in questo catalogo, il discorso inaugurale del dott. Ciro Caversazzi: poche parole ma dense di pensiero e d'immagini. Dieci nitide tavole in rame, che offrono dipinti per la massima parte inediti fin qui, rendono anche più prezioso il bel volumetto edito impeccabilmente dall'Istituto Italiano d'Arti Grafiche.

UNA FIERA, PRESSO GLI ALBANESI DI CALABRIA.

GLI ALBANESI D'ITALIA.

A che le vicende di questi ultimi anni fortunosi hanno condotto, sia pure transitoriamente, diecine di migliaia di italiani sulla terra albanese, e non soltanto per perseguirvi sanguinose operazioni di guerra ma anche per affermarvi la civiltà d'Italia con opere di pace, che giova sperare non tutte periture, la conoscenza dell'Albania e dei suoi abitanti è diventata cosa abbastanza comune in Italia. Non vi ha, si può dire, paese nelle Alpi o nei piani, che non conti soldati o lavoratori reduci d'Albania e che non senta narrare in più o meno colorita prosa le marcie pei monti selvatici e nudi di quella terra o gli attendamenti sulle spiaggie e nei piani acquitrinosi e malsani o le borgate solitarie e i rozzi casolari e i costumi nuovi e diversi.

E' certo quindi, che oggi gli Albanesi d'oltre Adriatico godono nel nostro paese d'assai più diffusa fama (non si dice se fama buona o cattiva), che non gli Albanesi stessi che ci troviamo in casa da più di quattro secoli, benchè questi, a chi voglia conoscerli nelle loro dimore, non costino altra pena che d'un pacifico viaggio in ferrovia o per qualche strada non ardua sui dossi dei monti. Gente un po' dimenticata in verità questi Albanesi d' Italia, per il loro viver lontano dai grandi centri della vita nazionale; ma già da più anni hanno richiamato l'attenzione su di loro i nuovi interessi colleganti l' Italia con la terra d'Albania, così che questi nostri singolari concittadini che, pur essendo italiani, continuano nella loro vita famigliare a far uso della favella portata d'oltre Adriatico, son diventati e continuano ad essere anche nella politica internazionale un « argomento di attualità ».

Molte cose vien fatto di chiedersi a proposito dei nostri Albanesi. E prima di tutto: come e quando capitarono essi dalla loro terra in Italia?

I più — è cosa abbastanza nota — immigrarono verso la fine del secolo XV, quando l'invasione ottomana nella penisola balcanica, dilagando col ferro e col fuoco per tutta

l'Albania, costrinse un gran numero di abitanti a cercare scampo di qua dell'Adriatico nel Reame di Napoli. Ma già prima, date le frequenti relazioni fra le due contrade che solo un breve tratto di mare separa, qualche gruppo albanese era venuto a insediarsi di qua. Così, dicono, tra il 1416 e il 1450 certe soldatesche epirote, dopo aver militato con un

COSTUME FEMMINILE DI GALA, PRESSO GLI ALBANESI DI CALABRIA.

loro capo a servizio degli Aragonesi di Napoli, avevano avuto licenza di dimorare nei territori di Cotrone e di Catanzaro, dando così origine a una dozzina di villaggi albanesi sul pendìo orientale della Sila e qua e là sui poggi fra Cotrone, Catanzaro e Nicastro.

Il grosso, in ogni modo, non pervenne fra noi che più tardi, quando, superata l'eroica resistenza che culminò nelle gesta famose di Giorgio Castriota (Scanderbeg), l'Albania fu sommersa dal flutto ottomano. Non è questo il luogo per ricordare la storia avventurosa dell'eroe, che dal 1443 al 1467 durò in una lotta quasi continua per la salvezza della sua terra natale; rammenteremo solo, come, durante un breve periodo di tregua in Albania (1462), mentre il Castriota, a restituzione dell'aiuto portogli già dagli Aragonesi, militava in Italia per re Ferdinando di Napoli e ne riceveva in compenso il feudo di San Pietro in Galatina, parecchi dei suoi Albanesi incominciarono a fermar dimora in codesta terra del Leccese. Ma poi quando, ritornato a combattere per la sua terra e stanco finalmente delle vecchie e delle nuove battaglie, lo Scanderbeg venne a morte nel 1467 e, mancato il nerbo della resistenza, prima la fortezza di Croia e poi Scutari caddero nelle mani dei Turchi, non furono più piccoli gruppi ma grandi masse di fuggiaschi, uomini armati con vecchi e donne e bambini indifesi, che, cercata salvezza sui propri navigli o sulle galee veneziane, posero fra sè e i feroci inseguitori l'ostacolo sicuro del mare.

Ospiti improvvisati del Regno Napoletano, che mal vide approdare nelle sue provincie migliori questa gente, consueta la più parte alle armi ed al sangue, poterono, soltanto dopo lunghe e difficili trattative, esser distribuiti lontano qua e là per la Calabria, sopratutto sulle pendici collinose che prospettano al grande avvallamento corso dal Coscile e dal Crati, dove essi occuparono per lo più villaggi solitari, che gl'indigeni o per natura avversa o per misere condizioni economiche avevano lasciato in abbandono. Dal 1470 al 1472 sui dossi a mezzodì del Crati vediamo insediarsi i profughi su terre della Badia baronale di Sant'Adriano (San Demetrio, San Cosmo, ecc.), ed ivi presso nel casale che ancor oggi si denomina Santa Sofia d'Epiro. Prima dell' '80 appaiono popolate d'Albanesi altre numerose località disseminate sull'opposto versante della valle del Crati, dai pressi di Castrovillari scendendo fin quasi a Cosenza (Spezzano Albanese, Civita, Lungro, Cerzeto, per dirne solo qualcuna), con un'avanguardia oltremonti presso la costa tirrenica (Falconara Albanese).

Dello stesso periodo, benchè in assai diversi luoghi, sarebbero anche alcune località albanesi del Molise presso la costa, una decina di abitati nella valle del Fortore e presso Bovino (Capitanata) e nel territorio di Melfi, e una decina in terra d'Otranto, compresi quelli pertinenti al feudo della famiglia Castriota. Agli anni fra il 1450 e il 1488 risalirebbero poi le quattro notissime borgate albanesi del Palermitano (Piana de' Greci, Mezzoiuso, Contessa Entellina, Palazzo Adriano). E non parliamo di qualche altra immigrazione, della quale si ha memoria sicura anche più tardi: fra altro, una

località minuscola nei dintorni di Penne nel Teramano (Villa Badessa) ebbe il suo nucleo di popolazione albanese men che due secoli fa, nel 1744.

Ma più che di conoscere questi dati di tempi lontani, noi saremmo curiosi di apprendere quelli di oggidì. Cosa tutt'altro che facile, se ci lasciamo guidare dai bene informati di laggiù: uno storico locale, per esempio, quello a cui, per lo studio amoroso e coscienzioso ch'egli ha posto al suo argomento, si ricorre più volentieri, elenca ancora oggi nientemeno che ottanta località italiane abitate da Albanesi, con una popolazione, a tirar le somme, di più di 200.000 persone. Ma è la carità del natìo loco, che suggerisce così manifeste esagerazioni: le statistiche ufficiali metton le cose a posto (benchè i censimenti in questa materia siano alquanto imprecisi), registrando un totale di circa 80.000 italiani di parlata albanese. Gli è che non tutti distinguono, com'è pur necessario, fra le località che furono popolate da Albanesi in origine e quelle che, naturalmente in minor numero, sono albanesi tuttora; e riesce poi ben difficile precisare, fuorchè con larga approssimazione, quanti in questi centri rimasti più o meno puri si servono ancora della lingua avita.

Era fatale infatti, che queste « isole » di gente straniera andassero un po' alla volta soggette ad un lento processo naturale d'italianamento, — particolarmente lento in tempi di popolazione rada e di difficili comunicazioni fra centro e centro, assai meno lento oggidì: onde prima un' « isola », poi un'altra ed un'altra finirono coll'essere penetrate, quando non addirittura sommerse (il caso è assai più raro), dai flutti dell'italianità circostante. E la decadenza continua tuttavia senza arresto, poichè, là dove pure l'*albanesità* si conserva più integra, è inevitabile che ogni giorno, quasi visibilmente, si perda nei figli qualche traccia della purezza dei padri.

Per qualche località il fenomeno è documentato con dati abbastanza particolareggiati e sicuri. Dapprincipio gli abitanti dei vecchi centri locali, nei cui pressi s'erano insediati i poco tranquilli vicini, mostrano con le loro querimonie alle autorità lo stato di aperta e continua ostilità esistente fra gli abitanti vecchi ed i nuovi; ma a poco più d'un secolo dalla molesta immigrazione taluno degli abitati albanesi mostra già il frammischiarsi dei due elementi, grazie all'insediarsi di numerose famiglie italiane nel luogo, tanto che in progresso di tempo il numero dei casati italiani finisce col diventar superiore a quello stesso degli albanesi, adattandosi, è vero, i sopravvenuti italiani alle caratteristiche locali e al rito religioso greco e adottando la parlata albanese accanto alla propria, ma d'altrettanto perdendosi, com'è naturale, a grado a grado della purezza originaria del linguaggio e della singolarità dei costumi recati dall'Albania.

COSTUME DI MEZZA GALA.

Anche del mutarsi graduale dei costumi abbiamo bastante traccia nei documenti dei secoli scorsi. Dapprima il contegno di quella gente irrequieta verso i vicini è tale, che un vicerè di Napoli nel 1564 incolpa addirittura gli Albanesi « dei maggiori danni che sono fatti e si fanno in tutte queste provincie e per tutto il Regno »: onde comanda, « che nisciuno Alba-

UN SACERDOTE DI RITO GRECO IN CALABRIA.

S. DEMETRIO CORONE — IL COLLEGIO ITALO-ALBANESE.

nese possa andare a cavallo con selle, briglie, sproni e staffe, nè che tengano nè portino nisciuna sorte d'armi ». Un vecchio adagio calabrese dice, del resto, ancora più chiaro il sentimento di quei provinciali d'un tempo, consigliando: « Se incontri un lupo e un albanese, lascia il lupo e spara all'albanese »: al quale consiglio sembrano tuttavia rispondere (per chi pensasse che la colpa fosse proprio tutta della gente immigrata) certi versi comuni fra gli albanesi del Palermitano, che esortano a guardarsi dagl' Italiani « come il legnaiuolo si guarda dall'ascia ». Ma sono vecchi adagi, che dipingono una situazione d'altri tempi. Oggi, per fortuna, a voler cercare in che si dividano ancora gli originari albanesi dagli altri abitanti di quei casali e di quelle borgate, si è tratti a soffermarsi unicamente sulla lingua e su certi costumi e tradizioni superstiti che perdurano con saldissime radici nonostante il distacco ormai più di quattro volte secolare.

S. DEMETRIO CORONE — PROCESSIONE DEL SANTO.

Della lingua tutti, incolti e colti, menano l'ingenuo vanto ch'essa sia « la più antica d'Europa », per non dire la più antica del mondo; ed amano conservarla non soltanto come caro e prezioso patrimonio loro, ma anche come vincolo tangibile con la terra d'origine non dimenticata mai. La conservano (più o meno corrotta, s'intende, pel secolare distacco) sia nel

S. DEMETRIO CORONE — PORTA DELLA CHIESA DEL COLLEGIO ITALO-ALBANESE.

parlare domestico, sia nel tesoro delle antiche canzoni, che ancora celebrano le imprese di Scanderbeg o cantano con le parole d'un tempo la donna, l'amore, il valore guerriero.

Più lungo sarebbe dire di quel che ancora dura delle usanze antiche, almeno nei luoghi più fedeli alla tradizione. La chiesa, come sempre, rappresenta la massima forza di conservazione, mantenendosi il culto greco cattolico immutato in quasi tutte almeno le colonie albanesi di Calabria Citra e di Sicilia. Benchè pure in queste località abbia qua e là il rito latino sostituito l'altro (e non mancano chiese dove le due lingue e i due riti si accomunano con altare, ciborio, fonte battesimale in doppio

per l'uno e per l'altro rito), la fede si mantiene in complesso ancora saldamente nelle forme tradizionali. Preti barbuti e ricchi di prole, chiese talora con forme più o meno rozze di iconóstasi al modo d'oriente, funzioni religiose in greco e greche singolari salmodie che richiamano inattesamente alla vita d'altri paesi diversi e lontani da noi, son note caratteristiche di tutte quelle terre.

S. BENEDETTO ULLANO — RUDERI DELL'ANTICA SEDE DEL COLLEGIO ITALO-ALBANESE.

CHIESA DI S. GIORGIO ALBANESE.

Splendida sopratutto è l'orgia di colore delle vesti femminili: intensamente verde la gonna con un altissimo gallone d'oro rialzata dal lembo anteriore, rossa o violetta o turchina sgargiante la sottana con orlo d'oro, tutto ricamato d'oro il corpetto alla zuava, coperto il capo d'un velo rosso trapunto d'oro o ricoperto d'oro. E, del resto, anche nei giorni di lavoro le vistose gonne rosse dall'alto gallone e i corpetti con la camicia sotto ampiamente aperta sul seno (qualunque sia l'età) pongono una nota di colore, che Dio voglia non sia cancellata dalla progrediente civiltà, già colpevole della scomparsa completa d'ogni originalità e d'ogni vivo colore dal vestire degli uomini.

Molte e singolari cose sarebbero ancora da narrare di usanze e di riti tradizionali, non solo nell'occasione delle nozze ma pure nei fu-

Come si mantiene il rito, così si mantengono molte tradizioni di costumi, di cerimonie, di solennità che ripetono le usanze antiche. Pittoresco quanto mai l'uso de' matrimoni: le modulazioni singolari dei canti onde echeggiano le dimore degli sposi nel giorno nuziale, il presentarsi del giovane alla casa della sposa di cui vieta le soglie la suocera, l'irrompere dello sposo e degli amici contro il divieto, il corteo delle donne dalle vesti di accesi colori tutte splendenti d'oro (oh le damine che assistono alle nozze talora acconcie e impennacchiate all'uso cittadinesco!), la cerimonia nella chiesa coi complicati scambi degli anelli e delle corone e con le preci d'oriente, costituiscono uno spettacolo de' più interessanti per chi è nuovo dei luoghi.

S. BENEDETTO ULLANO — GRUPPO DI ITALO-ALBANESI.

S. BENEDETTO ULLANO — GRUPPO DI DONNE ALBANESI.

nebri: il morto messo a sedere su una seggiola con le sue vesti più belle, le donne intorno vestite cogli abiti di gala (il gallone d'oro rivoltato in dentro) ploranti a gara con stridule cantilene e con lodi ritmiche del defunto, le clamorose manifestazioni di dolore di congiunti e di estranei durante le esequie. Insomma in ogni maggior occasione della vita famigliare, nelle feste paesane, nella fede, nelle superstizioni, nel novellar popolare, nelle danze, nei canti, l'eredità del lontano paese abbandonato da quattro o cinquecento anni si mantiene in complesso con tali radici, che attestano dell'attaccamento saldissimo degli italo-albanesi alla patria d'origine. Non sarà sempre vero quel che taluno racconta: che, abbattendosi un Albanese dei nostri in uno che dalla favella si riveli un fratello dell'altra sponda, i due si abbraccino teneramente come amici che si rivedono dopo una dolorosa separazione. Ma certo si è, che col mantenersi del linguaggio s'è mantenuto un vivo orgoglioso sentimento della nazionalità originaria, il quale non sembra affievolirsi che assai lentamente col tempo.

Questo sentimento non esclude tuttavia generalmente il più nobile e devoto affetto di questa gente per la patria italiana. Pochi nomi e pochi dati bastano a documentarlo nel modo più luminoso.

Pasquale Baffa di Santa Sofia d' Epiro, studioso notissimo al tempo suo, fu de' martiri della Repubblica Partenopea nel 1799; « nè gli giovò », come narra il Botta, « la dolcezza incredibile della sua natura, la straordinaria erudizione, l'essere uno dei primi grecisti del suo tempo: letterato di primo grado, fu dannato anch'egli all'ultimo supplizio da chi non aveva altre lettere che del saper sottoscrivere una sentenza di morte. Data la condanna, un suo amico, affinchè con morte volontaria sfuggisse la violenta, gli offerse oppio. Ricusò il funesto dono sdegnosamente, affermando non essere in potestà dell' uomo il far getto volontario della propria vita, non ispaventarlo la morte, non disonorarlo il patibolo... In cotal modo filosofando e bene amando, Pasquale Baffa morì ».

Un altro di quelle terre, Domenico Mauro di San Demetrio Corone, fu uno degli organizzatori principali della ribellione di Cosenza, contro la tirannia di Ferdinando II, scoppiata nel 15 marzo 1843 e repressa con uccisioni, condanne a morte e fiere prigionie, fra altri, di una trentina di sediziosi albanesi. La rivolta, divampata nelle provincie dopo l' insurrezione napoletana del 15 maggio 1848, trovò pure fra gli Albanesi del Cosentino largo seguito di combattenti, donde poi diecine e diecine di esigli e di condanne nel capo o all'ergastolo: Domenico Mauro fra gli altri ebbe l' onore di due sentenze mortali, Gennaro Placco patì l'ergastolo con Luigi Settembrini. Ancora albanese, della terra di San Benedetto Ullano, era quell'Agesilao Milano, che l'8 decembre 1856 attentava senza successo alla vita del re tiranno e cinque giorni dopo, senza aver voluto rivelare i suoi complici, affrontava il capestro. E per parentela di sangue era albanese, di quei di Sicilia, il più illustre di tutti, Francesco Crispi, che, dal generoso impulso all'impresa di Garibaldi e dei Mille al ferreo tormentato esercizio del supremo potere, segnò così viva nella storia del nostro Risorgimento l' impronta della sua

S. BENEDETTO ULLANO — PROCESSIONE DEL VENERDÌ SANTO.

S. BENEDETTO ULLANO — TARANTELLA.

poderosa personalità. Bastò infine lo sbarco di Garibaldi a Marsala, perchè corressero alle armi gli Albanesi della Piana; bastò il suo apparire in Calabria, perchè cinquecento Albanesi di quelli del Cosentino si unissero a formare una schiera che poi al comando di lui largamente provò il suo coraggio al Volturno.

Bella storia dunque di devozione alla patria italiana. E a questa storia altre pagine nuove si sono aggiunte pur ora sotto gli occhi nostri, poichè a questa strana gente italo-albanese è toccato di adempiere un nuovo compito prezioso in questi anni di guerra o guerriglia nostra in Albania. Il Governo italiano infatti, per tutte le imprese da esso iniziate laggiù, s'è trovato sotto mano, senza andarli a cercare, — singo-

S. BENEDETTO ULLANO — IL RITORNO DAL LAVORO.

lare fortuna, — soldati, ufficiali, funzionari, che le terre italo-albanesi di Calabria e di Sicilia gli offrivano, attissimi ad intendere e a farsi intendere in tutta la terra d'Albania, atti certo più d'ogni altro ad avviare un iniziale affratellamento degli spiriti fra gli occupatori e la gente del paese. Concorso prezioso, dal quale è solo a chiedersi quale partito abbia saputo trarre il nostro Governo, nella incertezza e, diciamo pure, nella sconsigliatezza di quella sua politica albanese che ci ha condotto (luglio 1920) alle presenti distrette.

Errerebbe però chi credesse che, per riflesso appunto di codeste distrette e per il nostro ritirarci dalle terre che occupavamo laggiù, ogni nostro interesse abbia a venir meno in Albania: chè anzi il nostro compito, ristretto a quello di messaggeri disinteressati di cultura e di consiglieri di progressi economici e civili, diverrà, di fronte all'invadenza di Serbi e di Greci, più delicato e geloso che mai. E dunque sarà fortuna domani, come oggi, per l'Italia potersi valere in terra albanese dell'opera di figli suoi capaci di legare insieme in un solo legame d'affetto le due terre di qua e di là dall'Adriatico. E già sono pronti nel nostro paese, fra gl'italo-albanesi appunto, strumenti di cultura che potranno, se noi sapremo usarne, facilitare il difficile compito: rammento quel Collegio italo-greco che, fondato da papa Clemente XII nel 1732 e insediato dal 1794 in poi nell'ex-monastero di S. Adriano presso S. Demetrio Corone, fu nel secolo XIX focolare insigne di cultura e di libertà (usciron di là Pasquale Baffa e Agesilao Milano e tutti gli altri ribelli), poi incominciò ad assumere, or fa una ventina d'anni, aspetto e funzione d'istituto internazionale, aprendosi ai giovani albanesi d'oltre Adriatico, senza distinzione religiosa, con l'istituzione di borse di studio gratuite per loro. Incominciò così il Collegio di Sant'Adriano a diventare non solo un centro di affratellamento nuovo delle due divise discendenze albanesi, ma più ancora un fattore prezioso d'influenza spirituale per la penetrazione italiana in Albania: molti dei dirigenti del movimento albanese sono stati educati fra quelle mura, molti giovani maestri venuti dalle sponde della Vojussa e del Drin sono usciti dall'istituto calabrese per ritornare al loro paese a spargere tra i fanciulli albanesi il buon seme onde sono stati nutriti fra noi.

Così veramente conviene che si prepari l'Italia a diffondere il suo influsso civile di là dall'Adriatico, dove è desiderabile che il suo nuovo destino la chiami non soltanto a costrurre ponti e strade, non soltanto a risanare le terre e a migliorare la cultura dei campi, ma ad avviare un popolo desto da un sonno secolare su un nuovo cammino di educazione e di civiltà.

Carlo Errera.

ATTRAVERSO I PAESI ALBANESI DELLA CALABRIA.

CRONACHE.

IL CONCORSO PER LE COPERTINE DELL'*EMPORIUM*.

RELAZIONE DELLA GIURIA.

DISEGNO DI M. NIZZOLI.

On. Direttore,

*La Giuria, riunitasi nella Galleria Pesaro, ha preso in esame i saggi presentati al concorso per le copertine dell'*Emporium*, passando in rassegna con la medesima attenzione tanto quelli esposti al pubblico, quanto quelli non esposti, ed è lieta di poter constatare che se, come avviene in ogni concorso artistico, il dilettantismo dilaga anche in questo e molte sono quindi le opere scadenti o prive addirittura d'ogni senso d'arte, neanche piccolo è, in compenso, il numero dei saggi degni di considerazione, così che la gara bandila dall'*Emporium* non è stata vana e gli scopi che il periodico s'era proposti possono dirsi felicemente raggiunti.*

Questa abbondanza, in un senso almeno relativo, d'opere lodevoli, ha reso più difficile il compito della Giuria, la quale non poteva dipartirsi, nell'assegnazione dei premi, dai limiti che il regolamento del concorso prescriveva. – Essa pertanto ha ritenuto che si distinguesse notevolmente da tutti gli

DISEGNO DI M. NIZZOLI.

DISEGNI DI MARCELLO NIZZOLI.

DISEGNI DI G. MUZIO.

SILOGRAFIE DI A. PANDOLFI.

DISEGNI DI PASCHETTO.

DISEGNI DI FRANCO PINTUCCI.

DISEGNI DI GIOVANNI PONTI.

DISEGNI DI E. LANCIA.

DISEGNI DI MARGOTTI.

altri saggi presentati, e forse più degli altri conforme al carattere della rivista, per la nobiltà e la grazia dei motivi svolti, per l'efficacia decorativa dell'insieme, per il sapore del disegno, ed anche per la bella italianità dell'ispirazione, il gruppo di copertine firmato Muzio; *e ad esso ha assegnato il primo premio di L. 1.500.*

Del secondo premio di L. 1.000 ha creduto meritevoli i disegni, o piuttosto una parte dei disegni, che recano la firma Ponti: *gruppo molto numeroso e vario di stile, dove ispirato ad un felice senso della tradizione decorativa nostrana, dove ad una intelligente ricerca di modernità.*

Il terzo premio di L. 500, infine, lo ha attribuito al gruppo Lancia, *in cui se l'originalità dell'invenzione scarseggia, molta è la grazia della composizione, la sapienza del taglio, il gusto nell'inserire e armonizzare i caratteri.*

La Giuria segnala inoltre i disegni di Franco Pintucci, *che ricava abilmente buoni effetti da motivi semplicissimi, quelli di* Marcello Nizzoli, *felice più nella scelta dei soggetti che nella forma artificiosamente modernista, le silografie del* Pandolfi, *i disegni del* Paschetto, *quelli del* Margotti; *e proponendo alla Direzione dell'*Emporium *di trar partito anche dai loro saggi, si compiace dell'esito di questo concorso, il quale ha riconfermato, oltre tutto, come vada ogni giorno crescendo anche fra i nostri giovani artisti, il numero di coloro che dedicano alla decorazione del libro – studio, amore ed ingegno.*

Leonardo Bistolfi.
Lino Selvatico.
Vincenzo Bucci.

DISEGNO DI MARGOTTI.

UN NUOVO *GIORGIONE* ALLA PINACOTECA DI VICENZA.

Nel granaio d'una villa signorile, poco lontana da Vicenza, giaceva dimenticata, Dio sa da quanti anni, una tavola meravigliosa. Il tempo vi aveva disteso sopra la sua tela di polvere un occhio umido e molle, che sembrava quello di un essere vivente, che sogguardasse da un foro praticato attraverso il quadro. La mano industre s'indugiò nella ripulitura, delicatamente, amorosamente, ed ecco apparire a poco a poco, di sotto la crosta del tempo, una fronte, una testa, un torace, una figura d'uomo calda di

GIORGIONE : RITRATTO D'UOMO — VICENZA, PINACOTECA. (Fot. Farina).

rappresa, di ragnatele sottili, e di muffe attaccaticcie. Ogni angolo del quadro era stato ammantato di sporcizia, e sotto questa palpitava ancora, nella linea e nel colore, una creatura, che confinava con le vere creature umane, una creatura fiorita sotto un pennello divino per una ineffabile potenza di arte. Un giorno un dito sapiente stropicciò la tavola, e dal breve pertugio della polvere rimossa apparve un occhio, sangue, vibrante di pensiero, satura di sensibilità, una figura d'uomo, un ritratto, ma così vivo e parlante, che guardandolo fissamente per qualche tempo, in una contemplazione muta ed astratta dell'opera d'arte, si ha l'allucinazione sensoriale di vedere il petto che si muova per le necessità della respirazione, e l'occhio che ci segua nei nostri passi.

Ma era destino che la bella creatura dell'arte

vivesse una vita di solitudine e di isolamento. Mondata che essa fu della patina del tempo, dall'abbandono del granaio campagnuolo passò nella solitudine d'una sala austera in un austero palazzo di città. Quivi fu collocata sopra una parete, in alto, in una posizione poco adatta alla vista, fino al giorno in cui un munifico signore, il dottor Paolo Bertolini, ripulito il quadro, lo donava alla Pinacoteca di Vicenza, ad accrescere la meravigliosa suppellettile artistica della nostra quadreria, accanto alle sorridenti madonne di Giambattista Tiepolo e di Bettino Cignaroli, accanto alle figure transumane di Bartolomeo Montagna, di Tiziano, del Guercino, del Van Dyck, del Domenichino, di Antonello da Messina, dappresso alla tragicità del dolore umano fatto linea e colore nella tela del Buonconsiglio.

Così al meraviglioso palazzo palladiano, che parmi un gigantesco forziere di marmo ideato da un Genio per custodire entro all'artistica solidità della pietra un prezioso patrimonio di bellezza, fu affidata una nuovissima gemma, un ritratto, forse il più bello, di Giorgione da Castelfranco.

* * *

Purtroppo non esiste documento alcuno che attesti della paternità del quadro. La villa vicentina, nel cui granaio fu rinvenuto il meraviglioso ritratto, apparteneva, ai tempi di Giorgione, a una famiglia Ferramosca, e da questa la ereditarono i conti Trento dapprima (1681) e la famiglia Bertolini dappoi (1812). Il più sopra citato Paolo Bertolini — che fece di questi giorni il dono del quadro alla Pinacoteca di Vicenza — è l'ultimo discendente di tale famiglia. La tradizione orale — unico documento ed incerto — dice che il ritratto rappresenti un Ferramosca, e sia opera del Giorgione.

La critica moderna, che ha negato a Zorzi da Castelfranco la paternità di quasi tutte le opere, che correvano sotto il nome di Giorgione, e che di fronte a questo grande è stata d'uno scetticismo che in sulle prime si direbbe quasi sistematico e di maniera, così da distribuire fra Tiziano, Palma il Vecchio, Montagna, Bellini, e Sebastiano del Piombo la maggiore parte delle pitture giorgionesche, potrà forse sorridere di questo fragile documento, che è la tradizione orale. Ma è certo che davanti alla morbidezza e al tepore di quelle carni, a quella nota di sensualità, che pervade la bella faccia virile, a quelli occhi vivissimi fortemente convergenti a destra, e che quasi sembrano leggermente strabici come quelli del *Cristo con la croce* e come quelli del *Cavaliere di Malta*, dinanzi a quella morbidezza della barba, che pare fatta di sottili peli ricciuti quasi giovanili, come quelli del *Cristo con la croce*, e che come nel *Cristo con la croce* incornicia il viso solo nella parte più bassa della mandibola, lasciando scoperti completamente gli zigomi, tutta la guancia, ed il mento, istintivamente si pensa alle teste di Giorgione.

Se con una lente d'ingrandimento si guardano le tre fotografie, che io intercalo nel testo, del *Cristo*, del *Cavaliere*, del *Ferramosca*, in modo da renderle più plastiche, e da vederle più rilevate sullo sfondo, e stereoscopicamente più pronunciate e rotonde secondo i diversi piani, facilmente ci si accorgerà della grande somiglianza esistente fra testa e testa e della identità del tipo umano. Specialmente la parte alta delle tre faccie è somigliantissima nei tre quadri. Il *Cristo* non è che un *Ferramosca* dimagrito e biondo, così come il *Cavaliere di Malta* non è che un *Cristo* dipinto di prospetto. E in tutte tre le figure s'intravede il pittore eminentemente tattile, che le imagini sensoriali del tatto rivela in quell'attività creatrice che gli fa donare calore ed elasticità alla epidermide delle sue figure. E in tutte tre le figure s' indovina la natura sensuale dell'autore del *Concerto campestre*, il quale abbellisce i suoi modelli d'una signorilità raffinata e quasi direi iperestetica. Lo stesso *Cristo con la croce* apparisce come un giovane uomo soverchiamente *soigné*, a cui la compostezza voluta e quasi direi ambiziosa della persona non viene turbata da quel fuscello di croce, che in forma di grossa trave il pittore gli ha posto smemoratamente sulle spalle.

Se esaminiamo le mani del *Ferramosca*, ci accorgiamo che sulla palma della sinistra i guanti *posano leggermente*, fra dita che *non stringono*. E' questo il *posar lieve giorgionesco*, che è già stato avvertito a proposito della delicatezza con cui la mano del *Giovane uomo* della Galleria di Berlino si appoggia al parapetto che gli sta dinanzi. Con altrettanta leggerezza nella *Pala di Castelfranco* (Vergine in trono e Santi) la lunga e snella mano di San Liberale si appoggia all'asta della bandiera, e quella di San Francesco sopra il saio, sul petto. Nella *maniera* di queste mani, in cui si sente un poco l' atteggiamento voluto del modello che sa di essere innanzi al suo artista, è ancora una delle caratteristiche del Giorgione, e non è un difetto in questo pittore di figure umane e di paesaggi *scelti* e *disposti* in modo da raggiungere, anzi tutto e sopra tutto, un effetto di grazia. Walter Poter ha definito i quadri di Giorgione una mascherata, in cui gli uomini sembrano giocare consapevolmente, come i bambini, alla vita umana, camuffati in strani vestiti antichi italiani. C'è della esagerazione in questa imagine non soverchiamente aristocratica, e che appare alquanto pedestre e scola-

GIORGIONE: CRISTO CON LA CROCE - BOSTON, RACCOLTA GARDNER.

GIORGIONE: IL CAVALIERE DI MALTA — FIRENZE, UFFIZI.

stica, ma pur bisogna confessare che essa racchiude un fondo di verità.

* * *

Io non saprei descrivere meglio questo meraviglioso quadro se non usando le parole di Piero Nardi, della Commissione direttiva della Pinacoteca: « .... la nostra attenzione si rivolga a questo gentiluomo, cosciente di sè medesimo e in abbigliamento di cerimonia, il quale ha l'aria di rivolgersi ai suoi contemporanei e di dire: — Noi siamo d'una razza privilegiata e superiore —. La testa, di tre quarti, gira lentamente, da destra verso sinistra, secondando il moto del corpo. Ma l'occhio destro, di cui la sclerotica ha una così strana lucentezza in contrasto col color bruno dorato delle carni, resta pur sempre fisso, come assorto in un immobile miraggio. Un'abbondante capigliatura, divisa sopra la metà della fronte, ricopre il cranio, di mirabile forma, e cade in ampia zazzera sopra le spalle. L'ovale del volto è incorniciato dalla barba sfumata come un'aureola. Una miracolosa chiarità interiore affiora entro quel grande spazio tra le labbra e la fronte in cui gli analizzatori del viso umano si compiacciono di riconoscere le corrispondenze dello spirito. Le carni, quasi alabastrine nella metà della faccia in maggior luce, hanno qualche cosa di maturo e di espanso, come avviene in chi è abituato a chiedere la felicità ai proprî istinti, non meno che al proprio pensiero e alla propria anima. Le mani, di cui una stringe i guanti, ubbidiscono a un lento gesto misurato che rivela l'educazione spirituale e aristocratica. Come fossero ali, le maniche, ampie sopra le spalle, sembrano gonfiate da un soffio. Il collo è nudo e un po' sfatto, cinto da un monile d'antico oro filato, terminante sul petto in un pendente a foggia di corno. Tutto il quadro, *letto* così in un'occhiata, dà l'impressione della vita. Non è questo il carattere che faceva dire al Vasari *essere nato*, Giorgione, *per mettere lo spirito nelle figure*? ».

Certo è che anche se la critica dichiarasse che questa tavola, donata generosamente dal Bertolini alla Pinacoteca vicentina, non è uscita dal pennello di Giorgione, come essa dice non essere opera di Giorgione il *Cristo con la croce*, ciò non diminuirebbe l'altissimo valore artistico del quadro, che è uno dei più belli che mai si conoscano, e che deve essere opera d'uno dei più grandi nostri maestri. Se Vicenza avesse ancora entro alle antiche mura cittadine il *Cristo con la croce* — sfortunatamente emigrato a Boston — essa potrebbe dire di possedere le due più belle teste virili, che si conoscano del Giorgione, il *Cristo* e il *Ferramosca*.

GIOVANNI FRANCESCHINI.

UN *VERONESE* RITORNATO IN ITALIA.

Questo mirabile dipinto, donato ora dal Belgio all'Italia, faceva parte del soffitto del Consiglio dei Dieci in Palazzo Ducale a Venezia. Fu asportato nel 1797, e nel 1811 assegnato da Napoleone a Bruxelles.

Il Belgio, con la nobile proposta del proprio ministro Jules Destrée, ha saputo accrescere la riconoscenza degli italiani e del mondo verso il suo popolo tanto eroico e generoso.

PAOLO VERONESE: GIUNONE LARGISCE A VENEZIA GLI STRUMENTI E I SIMBOLI DELLA POTENZA TERRENA.

NECROLOGIO.

GAETANO PREVIATI.

GAETANO PREVIATI.

Non è nei ristretti limiti di un necrologio che si può dire dell'arte così elevata e personale, dell'opera così abbondante di Gaetano Previati; appena si può tentare di dare una sommaria indicazione della sua vita di artista, del suo posto nel momento artistico della sua regione. Dopo due anni dal giorno in cui, senza più speranze, la paralisi gli aveva fatto cessare di dipingere, la mattina del 21 giugno, nella sua villa di Lavagna, Gaetano Previati cessava di soffrire.

Era nato a Ferrara il 31 agosto del '52; la sua esistenza, come la sua arte, determinata solo dal suo temperamento e dall'ambiente saturo di storia e di leggenda e di sentimentalismo romantico della sua città, da quello profondamente religioso della sua famiglia, doveva apparire in un continuo contrasto colla realtà moderna; la sua arte, infatti, si manifestò e si svolse pur quando spadroneggiava il realismo prima, l'impressionismo poi; nello stesso modo che negli ultimi anni, tutto preso da visioni ultra idealistiche e mistiche, teneva studio in un pa-

GAETANO PREVIATI: LA DANZA DELLE ORE.

GAETANO PREVIATI: IL RE SOLE.

lazzo dal quale dominava quella rumorosa piazza del Duomo di Milano che non è, in realtà, che il più volgare carosello di trams elettrici. E il contrasto era anche nel fatto che per l'arte di questo convinto e intransigente spiritualista si

GAETANO PREVIATI: CAROVANIERA NEL DESERTO

era formata una apposita società commerciale che curava delle vere *tournées* internazionali di mostre di sue opere, la diffusione di riproduzioni fotomeccaniche, speciali pubblicazioni e l'organizzazione di un servizio di critica iperbolicamente laudativa che mise in diffidenza il pubblico anzichè avviarlo ad una spontanea e definitiva persuasione di ammirazione. Occorrerà per ciò non poco tempo perchè un equanime, equilibrato giudizio si formi sull'arte del Previati e sarà avanti tutto necessario che, invece di mostrare esclusivamente le sue pitture dalla tecnica detta divisionista, quali fossero le sole sue significative, si facciano conoscere anche i maggiori fra i suoi lavori dei due precedenti periodi; l'insieme ricorderà ai vecchi e dimostrerà ai giovani che il suo modo di sentire fu lo stesso e solo si trasformò il suo modo di vedere e di esprimersi traverso la sua vita

GAETANO PREVIATI: MAMMINA.

Dall' opera: **GAETANO PREVIATI** di NINO BARBANTINI. Milano, Casa editrice d'Arte Bestetti & Tumminelli ::: ::

che fu raro esempio di perseverante operosità, che non concedeva tempo e pensiero che all'arte, alla propria arte.

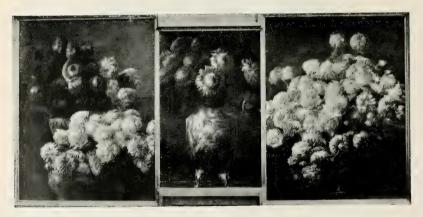
Studiò a Ferrara, a Firenze con Amos Cassioli, poi a Brera con Giuseppe Bertini col quale compì gli studii accademici. Nel 1876 vinse un premio Canonica col quadro *Ostaggi cremaschi esposti da Federico Barbarossa ai colpi dei difensori*, tela conservata nella raccolta dell'Accademia. Alla memorabile Esposizione Nazionale di Torino dell'80, pur senza conseguire alcuno dei premii toccati ad artisti della generazione che lo precedeva, attrasse l'attenzione colla vasta composizione *Cesare Borgia a Capua*. Seguirono anni di dure e oscure prove durante i quali la sua pittura nereggiava ancora nel bitume mentre quella di Segantini ne era già uscita. Dopo *Cristo e la Maddalena, Funerale di una vergine, Antonio Sciesa, Carlo Alberto a Novara, Cleopatra, Paolo e Francesca*, la sua pittura si rinnovò (in apparenza, d'improvviso) col gran quadro *Maternità* che fu oggetto di tante discussioni alla prima Triennale di Brera del '91. Alfredo Melani scrisse che l'Italia po-

GAETANO PREVIATI: IL BATTESIMO DI CRISTO.

teva vantarsi di possedere un poeta di più e Vittore Grubicy difese l'opera e la spiegò con vero acume di critica come primo saggio di quel simbolismo decorativo complessivo che doveva caratterizzare il più noto periodo dell'arte del Previati che si chiude con le due parti *Preghiera* e *Battaglia* del trittico *Legnano* che furono l'ultima sua fatica, non potendosi tener conto dei quattro pannelli *Le vie del Commercio* che già troppo palesano la indebolita mente del pittore, nè del trittico *Migrazione* soltanto abbozzato; periodo che comprende: *Madonna dei gigli*, *Assunzione*, *Caduta degli angeli*, *Via Crucis*, *Re Magi* e, fuori della pittura religiosa, *Viaggio nell'azzurro*, *Re Sole*, *Danza delle ore*, *Bucintoro*, *Caravelle genovesi*, *Galee pisane* e la serie dei *Fiori*.

Il gruppo di dipinti che seguì *Maternità* andò però sempre più illanguidendo e sempre più certe sgraziate deficienze di forma, risultato di un eccessivo, quasi morboso timore di cadere in forme correttamente convenzionali, apparivano a prima vista avanti che il quadro avesse iniziata la sua suggestione, nello stesso modo che il divisionismo del quale il pittore aveva scritto teoricamente, in più di un volume, con tanto entusiasmo e rigore, perchè doveva ottenere la luce ambiente che voleva essere la base della espressione pittorica, era in realtà applicato, in troppo vaste tele, con una libertà e povertà affatto manchevoli. Così avvenne che la sincerità sentimentale, cristiana e pagana del Previati, la sua spiccata personalità poetica, la sua potenza espressiva di artista si manifestassero in modo e misura davvero magistrali piuttosto in qualche bozzetto a olio dove la voluta, indovinata tonalità otteneva con una rapida fattura una singolare efficacia, e talvolta, meglio ancora, in semplici disegni di rara spontaneità, di delicata luce, di una tipica unità di effetto, se pure troppo spesso di molta semplicità di invenzione, di costruzione e di elementi.

La morte di Gaetano Previati ha segnato di certo uno dei maggiori lutti per l'arte italiana poichè egli fu uno dei nostri più puri artisti sul quale però, giova ripeterlo, un sereno definitivo giudizio sarà dato solo quando la sua intera opera sarà liberata per sempre dalle contingenze personali e mercantili; circostanze delle quali si può intanto rilevare e si deve deplorare un curioso risultato assai difficilmente correggibile: la Galleria Nazionale in Roma, la Galleria Internazionale in Venezia, la Civica Galleria della città dove l'artista lavorò quasi quarant'anni, non posseggono che opere sue secondarie; mentre un suo quadro, uno dei più riusciti e attraenti ma non dei più profondi, *Danza delle ore*, venne acquistato lo scorso anno da un privato milanese per la rotonda cifra di centomila lire, somma forse mai raggiunta da un pittore italiano, lui vivo....

c. b.

GAETANO PREVIATI: PALA D'ALTARE.

VOL. LII° N° 307-308

EMPORIUM

RIVISTA MENSILE ILLUSTRATA DI ARTE E DI COLTURA

LUGLIO AGOSTO 1920

DIREZIONE ED AMMINISTRAZIONE · BERGAMO · ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE

PREZZO IN ITALIA L. 10. ESTERO FR. 12.

EMPORIUM

RIVISTA MENSILE ILLUSTRATA D'ARTE E DI COLTURA

VOLUME LII.

ISTITUTO ITALIANO
D'ARTI GRAFICHE
BERGAMO - EDITORE

INDICE DEL VOLUME LII.

Vol. LII
N. 307-308

EMPORIUM

BERGAMO
Luglio-Agosto 1920

CONTIENE:

AI SIGNORI COLLABORATORI:

Gli ESTRATTI costano L. 1.50 per copia fino a 16 pagine e per un minimo di 50 copie. — Aumento proporzionale per pagine in più. — L'ordinazione deve essere comunicata prima della tiratura della Rivista.

L'abbonamento all'*Emporium*, secondo semestre 1920, viene fissato in L. 50 annue. L. 30 semestre. Per l'Estero Fr. 60 annui, Fr. 35 semestre. La vendita a numero di ogni fascicolo, a partire da quello di luglio, L. 5,— per l'Italia, Fr. 6,— per l'Estero.

JOSEPH BAUDRENGHIEN : MAUSOLEO.

EMPORIUM

Vol. LII. LUGLIO-AGOSTO 1920 N. 307-308.

LA XII MOSTRA D'ARTE A VENEZIA.

II.

LA SCULTURA STRANIERA.

Ceco-Slovacchia.

NELLE sale della Ceco-Slovacchia, che non sono fra le più rappresentative dell'Esposizione, ho contato quindici sculture in bronzo, quasi tutte notevoli.

Primeggiano quattro opere di *Jan Stursa*, improntate ad un concetto d'arte caldo e rigoroso. Più del « Busto » e di « Messalina », amo la « Donna con grappolo d'uva », per quella sua delicata snellezza, e per l'amore creativo che preme la materia come in uno stampo incandescente. Invece « Sulamit Rahu » chiede un giudizio a parte.

Si capisce che lo Stursa ha cercato fra tanti il suo soggetto, e poi l'ha reso in tutta l'esagerazione bacchica. La donna pingue, dalle carni abbondanti e cascanti, parla a noi attraverso il sicuro e previsto disordine delle forme. A questa scultura magnifica e mostruosa, che interessa il pubblico sebbene lo urti violentemente, sarebbe occorso uno spazio più ampio. Ma sull'eccellenza dell'opera non possono nascer dubbi.

L. E. BEYERMAN: BUSTO DI RAGAZZINA.

Intorno a Jan Stursa, che li domina, guardo con piacere un vigorosissimo « Ritratto » e un gruppo squisito, alquanto ricercato, di « Danzatrici » di *Otakar Spaniel*. Dotato di sensibilità, ma alieno da ogni indagine tecnica, si dimostra invece *Karel Dvorak* con « Primavera ».

Interessanti sono pure un « Ritratto » ben costruito di *Otakar Svec*, e una delicata « Portatrice d'acqua » di *Jakub Obrovsky*. Dei quattro lavori mandati da *Josef Maratka*, rammento ancora una testa virile, massiccia e corrucciata.

I legami d'ispirazione che uniscono questi artisti fra loro sono più apparenti che reali; ecco perchè bisogna rinunciare a considerarli tutti insieme, e limitarsi ad un esame particolare.

OLANDA.

Nel padiglione olandese la scultura, che non dimostra una grande fatica di scelta e di selezione da parte dei commissari, occupa un posto molto secondario.

Si tratta di sei piccolezze in pietra, in bronzo e in terracotta, messe là come in un nobile negozio d'arte. Tuttavia citiamole.

T. VISSER : PINGUINO.

Un « Busto di ragazzina » di *L. E. Beyerman*, tutta sorridente nella pietra pettinata a ondine minute e uniformi. Un'aspra, sintetica « Testa d'uomo » di *W. Roelvink*. Due uccelli decorativi in bronzo, piccolo formato e solida modellatura, del *Visser*; e un coniglio in terracotta della fabbrica *Porceleyne Fles* di Delft, solo solo, al quale potevano esser dati altri compagni.

L'avara rassegna è compiuta, appena scrivo il nome di *A. Hesselink*, che ho serbato ultimo pel titolo e l'idea del suo bronzo « Felicità », dove sono più indicati che rappresentati un uomo e una donna intorno al loro bambino.

FRANCIA.

Dal padiglione della Francia la scultura è assente; poichè il bozzetto d'*Aristide Maillol* per il monumento a Paul Cézanne, non ha altro che un valore episodico e commemorativo. Esso raffigura una donna ignuda e adagiata, in attitudine semplice, naturale, che è simbolo riassuntivo delle opere del maestro.

POLONIA.

Qualcuno vorrebbe sapere se la Polonia ha mandato quest'anno a Venezia delle sculture rappresentative del suo paese. Senza rispondere a questa domanda, noteremo via via alcuni valori plastici che meritano d'esser considerati all'infuori d'ogni criterio di razza e di parte, un proceder per spicco, da veristi, educati prima nelle Accademie di Cracovia o di Varsavia, vissuti poi a Vienna, a Parigi o a Roma.

Ksawery Dunikowski s'è conquistato da qualche anno una bella fama a Parigi per le sue enormi sculture intese a bizzarre rievocazioni di primitivi idoli polacchi. Qui però non ci è dato considerare di lui che una « Testa di vecchia » anatomicamente riuscita, e un « Ritratto » d'uomo pieno, ben squadrato, a linee che muoiono di continuo in spigoli e punte, e fanno pensare a un dipanatoio. Questo « Ritratto », che fu esposto l'anno 1913 nel Palazzo di Cristallo a Monaco di Baviera, mi piaceva più là, che non questa volta a Venezia.

Un marmo scolpito con larghezza, è quello di *Jan Biernacki*, dove un uomo anziano e barbuto rivela un'intenzione quasi caricaturale di rendere il vero.

Henryk Kuna è certo un artista di grande talento, di stile composto e sicuro, e fra i migliori di tutta l'Esposizione. Egli non s'abbandona ad effetti che sappiano d'originalità ad ogni costo, ma dopo avere osservato ed amato l'antica scultura classica, vince a suo modo — attraverso uno studio geloso della forma — le difficoltà della modellatura, e comunica una vita dolce, affascinante, alle sue creature.

La « Testa di donna », e più ancora la « Testa di ragazza », garbano per la vaporosa delicatezza della fattura, pel carattere ben determinato, nè si possono dimenticare. Anche il « Torso » e l'« Aurora » sono opere pregevoli, degne di molto rispetto.

Un'efficace espressione, anch'essa alquanto caricaturale, dovuta all'insistente ricerca del carattere, si riscontra nel « Ritratto della signora Boznanska » di *Stanislaw Ostrowski*, mentre una virilità prepotente trasuda da una « Testa di negro » scolpita in marmo dalla mano d'una donna: la *Kaminska*. Non uguale giudizio posso dare d'una « Maschera » della stessa artista, la quale ha uno spiacevole risalto decorativo.

Non corrisponde questa volta alla fama parigina di *Edward Wittig* il misero gruppo in bronzo « Nike », che è insieme tozzo, goffo e convenzionale.

A. HESSELINK : FELICITÀ.

Ad una generazione precedente appartiene *Antoni Madeyski*, il quale ha oramai i capelli bianchi, e vive da tempo in Italia. Egli obbedisce ad un senso di devozione verso i nostri quattrocentisti. Alcuni de' suoi monumenti nelle chiese di Cracovia e d'altre città polacche, appaiono infatti di chiara derivazione donatelliana e jacopesca.

Oltre alla nostra gratitudine per avere organizzato, insieme al pittore Wladislaw Jarocki, il padiglione del suo paese, egli merita attenzione per certe sue targhette, medaglie commemorative di varia fattura, ritratti ben temprati.

Meglio si raccomandano di lui: un bel medaglione d'Adamo Mickiewicz, e un cane levriero che respira.

SVIZZERA.

Un'opera singolarissima nelle sale della Svizzera è « Donna malata », la sola scultura eseguita dal pittore *Ferdinand Hodler*.

E' un busto in bronzo, sensitivo al pari di un esile fusto cresciuto all'ombra. Le forme scarnite, semidistrutte, sono tuttavia perturbate, accese da una fiammella di vita; ma la faccia esangue fa pensare ad una maschera di morta intravista nella corsìa d'un ospedale. Un sentimento acuto, penetrante, morde il cuore per questa creatura addolorata e semispenta, nella quale avverti la mano consapevole d'un maestro.

Temperamento diverso, ma assai dotato, appare *August Niederhäusern,* detto *Rodo,* vissuto fra il 1863 e il 1913. I cinque bronzi esposti, se non giovano a darci un'idea completa della sua attività, sono abbastanza dimostrativi dell'ideale d'arte e della tecnica fruttifera da lui perseguita.

« Geremia », grande più del naturale, è una opera poderosa, di masse, che sembrano accarezzate dalle mani d'un gigante, e che nell'aria assumono una consistenza, un risalto davvero straordinari. Rodo ha una forte indole descrittiva. Egli cerca specialmente degli effetti all'aria libera, come nel piccolo bronzo de « Le bagnanti », le cui membra ben costruite sembrano tuttavia asperse d'acqua.

Robusto, tormentato è il suo « Busto di Hodler », dallo sguardo volonteroso e profondo, dalla barba bipartita e violenta. Meno interessante mi sembra « L'operaia ». Infine il bozzetto intitolato « Il sarmento » reca i segni di una nervosità creativa, e come di scintille che dal cervello siano scoccate nelle dita dell'artista.

ARISTIDE MAILLOL: PROGETTO PER IL MONUMENTO A CÉZANNE.

Non so perchè *Eduard Zimmermann,* bavarese, esponga con gli svizzeri. Forse per non perdere l'occasione d'apparire a Venezia quest'anno. In ogni modo egli avrebbe potuto mandare un'opera nuova, e non questa « Giovinetta che s'incammina », la quale fu già esposta a Monaco nel 1913. Si tratta d'un bronzo di grandezza naturale. Una giovinetta interamente ignuda è raffigurata nell'atto di muoversi, con le mani socchiuse e l'avambraccio sinistro sollevato. Noto qualche durezza nel viso, nelle dita, e dei punti muti, quasi che la materia sia rimasta qua e là insensibile, e come imbambolata.

In due torsi, di giovinetta e di ragazzo, *Luciano Jaggi* ha compiuto non altro che degli studii di forme, veristici sebbene mozzi, e anatomicamente proporzionati. Linda e pittorica è

una « Testa di vecchia » in marmo di *Apollonio Pessina*. Ineguali appaiono due maschere di donna di *Maurice Sarkissoff*, una delle quali è solida e veramente efficace.

Assai più moderno degli altri, eppure vittima trita e passiva d'una esacerbata infantilità, va giudicato *Ernst Kissling* per un bronzo « Il suonatore di fisarmonica » e per un marmo « Testa di donna », che è migliore.

Opera risentita, espressiva come poche, è « Il muto » di *Giuseppe Foglia*, la quale merita un particolare esame, e fa rimpiangere che non si vedano qui altre sculture di codesto artista. Invece *Hermann Haller* forza ed incalza l'espressione, che è il suo difetto, mentre il suo merito è la sagace consistenza dei volumi.

Un ritrattista che picchia il marmo con solida e franca rudezza è *James Vibert*, il cui « Busto del Procuratore Navazza » supera la testa nobile e assorta dello scrittore « Robert de Traz ».

Con piacevole verismo è plasmato l' « Autoritratto » in terracotta di *Hermann Hubacher*; mentre le due donne in bronzo seminude fra i drappeggi, dal titolo « Il segreto », sono meglio composte, e rivelano un'ingegnosa sensibilità.

Un'attenzione particolare ottiene dai visitatori « La nascita dell'uomo » di *Ch. A. Angst*: un marmo, il quale dà un'impressione insolita di sofferenza e di dolcezza. Una donna nuda e supina nell'atto di dare alla vita un'altra creatura, sembra confondersi alla terra nel più sacro e fecondo spasimo umano.

Possiamo concludere che i moderni scultori svizzeri si presentano con dei caratteri d'omogeneità sobria e persuasiva.

Stati Uniti.

Nel padiglione degli Stati Uniti non s'è trovato posto per la scultura. Un'americana del Nord, la signora *V. Gertrude Witney*, espone nove bronzi in una sala internazionale del Palazzo. Ora realista, ora impressionista, essa risente in maniera particolare l'influsso di Constantin Meunier per ciò che riguarda la costruzione del corpo umano; e si prova a ritrarre le persone in movimento, insistendo su episodi che rivelano l'equilibrio della forza fisica e la volontà della forza morale.

Svezia.

Nesssun plastico nella sala svedese; la quale del resto s'impone specialmente per la densa e lirica modernità cromatica de' suoi pittori.

Belgio.

Le sculture del padiglione belga sono venti in tutto; ma, ripensandole a distanza di tempo, si ha l'impressione che siano più numerose. Esse giovano a riallacciare vecchie conoscenze e ad imbastirne delle nuove, le quali non ci saranno meno care delle prime.

Victor Rousseau è, tra gli scultori del Belgio, il più fedele alle mostre veneziane. La sua plastica musicalissima, finita, e talvolta un po' leziosa, ha altrettanti ammiratori da noi quanti nel paese nativo. Delle tre opere esposte, mi

KSAWERY DUNIKOWSKI: RITRATTO DEL SIG. K

piace sopratutto la piccola « Baccante », dalla composizione delicata ed euritmica, dalle forme nobilmente armonizzate. Anche il « Busto del violinista Eugène Ysaye » è un'opera eccellente; e così posso dire per i « Ricordi », dalla signorile e sottilissima modellatura.

Vi sono poi diversi ritratti di felice esecuzione, come i due di *César Scrouvens*: quello del poeta Emile Verhaeren con la testa meditativa e stravagante inclinata, gli enormi baffoni spioventi sulle spalle; e quello di donna, segnato da un pollice largo e forte. Anche *Pierre Braecke*, invece d'un gruppo di pen-

siero, s'è accontentato di mandare quest'anno un « Busto dello scrittore Camille Lemonnier », che nella pietra assume un aspetto di vigoria piena e bella.

Armand Bonnetain, con la larghezza che gli è abituale, e un'onda di passione che penetra la materia poro per poro, espone soltanto un ritratto: la maschera di Jules Destrée, ora ministro delle scienze e delle arti nel Belgio.

La personalità di questi scultori si riafferma senza scosse, e si fa rispettare. Meno sicuri vedo *Dolf Ledel*, in due gessi alquanto pittorici, vivi, tormentati da continue bozze e spigoli; e *Léandre Grandmoulin*, in altri due gessi pieni di carattere, resi con evidenza anatomica, alla quale non sono estranei lo studio nè il talento.

Artista espertissimo della forma si dimostra *Joseph Baudrenghien*, il quale, oltre ad un busto di fanciulla intitolato « Il riso », espone un piccolo « Monumento agli Eroi » pensoso e fine, e un grande « Mausoleo » di sicuro effetto decorativo. Il piccolo monumento è composto di quattro giovani ignudi, svelti e molto simili fra loro, i quali reggono un sudario. Invece il mausoleo risulta di figure di naturale grandezza, le

HENRYK KUNA: TESTA DI RAGAZZA.

STANISLAW OSTROWSKI: RITRATTO DELLA SIG. BOZNANSKA.
(Fot. T. Filippi).

quali formano un sostegno umano al cadavere poggiato di fianco sulle loro braccia e sulle loro spalle. Il manto del morto cade fino a terra con bel resultato decorativo. Il contrasto fra i giovani ignudi che camminano, e la salma immobile che essi trasportano, dà a questo gruppo una singolare attrattiva.

Ho serbato per ultimo lo scultore belga che m'è apparso più originale degli altri: *Ernest Wynants*. La sua personalità matura all'infuori degli influssi formali che sono diffusi in queste sale. Sobrio, accurato, il Wynants raggiunge i suoi effetti attraverso delle ricerche che vorrei chiamare interiori, talchè la superficie delle sue sculture serba quasi un riflesso d'anima. Egli è tale artista, la cui tempra m'offrirà certo motivi di parlarne a lungo in altre occasioni. Intanto conviene sostare davanti a queste tre snelle figure di « Ragazza », di « Bagnante » e di « Soldato belga ». Il Wynants ha voluto dimostrarci la sua predilezione per il corpo umano,

FERDINAND HODLER: DONNA MALATA.

e affermarne coi propri mezzi, che sono insieme plastici e lirici, l'affascinante bellezza.

Promettiamo intanto di non dimenticare Ernest Wynants, e vogliamo chiedergli pubblicamente quel capolavoro, che le sue doti naturali e la sua coscienza d'artista ci dànno il diritto d'attendere da lui.

Russia.

Il padiglione russo è stato allestito in fretta e senz'ordine. Le pareti sono coperte da opere che non legano in alcun modo fra loro; e la scultura può dirsi assente.

C'è solo *Seraphin Soudbinine,* un decoratore d'eccezione, che s'apparta dai suoi confratelli anche per la scelta delle materie da scolpire. Egli espone infatti tre opere di piccolo formato: « La danza » in legno, « La Vergine » in ebano, e « Testa decorativa » in cemento. La prima è una giovine donna ignuda, di squisita fattura, fine, quasi emancipata dai sensi. La seconda soggiace ad un'angustia alquanto caricaturale e primitiva, e dà l'impressione d'un lavoro infantile. Mentre la terza, più ricca di carattere, appare dominata dall'arte egiziana, e resta immobile per lo sforzo jeratico al quale è stata sottoposta dal suo autore.

A parte i gingilli di Soudbinine, esaminiamo la mostra individuale d'*Alexandre Archipenko,*

AUGUST NIEDERHAEUSERN: BUSTO DI HODLER.

HERMANN HUBACHER: IL SEGRETO.

GIUSEPPE FOGLIA : IL MUTO.

V. GERTRUDE WITNEY : TESTA VIRILE.
(Fot. T. Filippi).

che ha tutta una sala per sè e per le sue ottantasette opere.

La prima impressione, entrando, è quella di trovarsi in un bene ordinato gabinetto ortopedico, dai pezzi appesi e sistemati col criterio mercenario che invita l'infermo a provvedersi

VICTOR ROUSSEAU : BACCANTE.

degli apparecchi miracolosi. Poi si guardano, una per una, queste sculture-pitture; e si rimane imbalorditi, nauseati.

Nessuno voglia credere, neanche un momento, che si sia messo qui il nome d'Archipenko quasi a dichiararlo anello di congiunzione fra la pittura e la scultura. Questo artista imbarazzato e discontinuo non può legare, ma soltanto

ERNEST WYNANTS: RAGAZZA.

Dalle pitture-sculture passi a guardare i disegni; e ti riprende non so che speranza d'aver trovata la chiave del mistero, o almeno la riprova di codesto difficile teorema. Concludi che Alexandre Archipenko sa disegnare il corpo della donna. Senti in quei pezzi di carta sotto vetro una lieta ampiezza di curve, una personalità barbarica addomesticatasi a Parigi. Ma, se interroghi l'artista al riguardo, egli sorride del suo freddo sorriso, con l'aria di dirti: « Allora andavo a scuola; ma poi me ne sono vergognato ».

Ritornare ai suoi organismi frammentari e discontinui, costa dunque non poca fatica. Le sue emozioni sono fredde e sconsolate; la repulsione per tutto ciò che hanno fatto gli altri è in lui aberrante, poichè egli tenta invano di legittimare col ragionamento quanto gli è fallito nell'ispirazione. A forza di spezzare le linee, sopprimere i particolari, restringere e sacrificare le masse, per moltiplicare gli angoli e insistere su certi aspetti esteriori che più lo infastidiscono, egli arriva a risultati che non trovano alcuna giustificazione nè poetica nè razionale. Le sue complicazioni, insieme ingenue e ricercate, dimostrano dei tentativi inutili e disperati. Volendo fondere gli elementi propri della rendere più distanti fra loro due diverse forme d'arte.

Appena hai girato gli occhi intorno, provi la curiosità di renderti conto delle materie usate dall'Archipenko pel suo lavoro. Legno, latta, gesso, bronzo, osso, terracotta, vetro: un po' di tutto, come un caos, dove ogni cosa può essere un promettente enigma, oppure un avanzo putrefatto. Superfici ruvide sulle quali è passata la sega del falegname o la mano dell'imbianchino, cilindri, sfere spezzate, imbuti, anelli, bitorzoli, coni, palle, sovrapposizioni arbitrarie di volumi a spicchi e spacchi, fondi crudi di colore, e insopportabili rappezzature: c'è tutto, e niente a un tempo.

ARMAND BONNETAIN: MASCHERA DI JULES DESTRÉE

pittura con quelli propri della scultura, Archipenko ha generato un ibridismo senza nesso e senza vita.

Egli cammina dunque a tentoni in mezzo alle ombre, e le scambia per corpi vivi.

sibilità più raffinata; ma non riescono che a sgomentare l'una e l'altra. Esistono infatti delle temerità inutili e inconcludenti, delle contraddizioni alla regola e alla legge, le quali lasciano il tempo che trovano.

CÉSAR SCROUVENS: BUSTO DEL POETA ÉMILE VERHAEREN.

Non so quale critico ha stampato che la pittura-scultura di questo russo delira verso l'immaterialità e l'infinito. Direi piuttosto che essa brancola verso la dissoluzione ed il nulla.

Più egli s'affatica in intensità, più appare diluito ed esoso, come ne' suoi colori, che sono insulsi e sgraziati. Le sue opere vengono incontro all'attenzione più volonterosa e alla sen-

Forse Archipenko ha creduto che l'arte potesse confidare al cervello quei segreti che non lasciò cadere, come un balsamo, sul suo cuore ammalato di continui desiderii e d'inspiegabili angosce. Egli è rimasto vittima d'una illusione e d'un errore.

L'arte deve essere prima di tutto commozione. Dove il sentimento cede il posto al ra-

gionamento, la buona battaglia dell'artista può dirsi irrimediabilmente perduta.

Così, a proposito della mostra Archipenko, avviene che il critico più obiettivo ed eclettico, pur facendo buon viso ad ogni forma eccezionale d'arte — provenga essa dai lontanissimi bizantini o dai vicinissimi cubisti — preferisce fare alcune considerazioni generali, anzichè scendere ad un esame particolare delle singole opere (indicate con precisione solo nei titoli), per non restare ammorbato dalla cancrena che le dissolve.

Qui non si tratta delle abituali deformazioni, tanto facili ad incontrare nell'innervosita e incontentabile arte moderna, ma di decomposizione. Le prime sono compagne della vita; questa segue soltanto alla morte.

La mostra personale di Alexandre Archipenko giova a dimostrare come vi siano dei limiti insuperabili così per la natura come per l'arte; la quale ultima vive anch'essa nell'infinito, ma obbedisce a leggi precise e concrete. Chi vuol varcare tali limiti ad ogni costo, trabocca nel parossismo, nel vuoto. E bisognerà poi attendere pazientemente che altre farfalle liete nascano da codeste larve spente, che nessuno vorrà vedere risorte mai più.

SERAPHIN SOUDBININE: LA DANZA.

ALEXANDRE ARCHIPENKO: GONDOLIERE.

GUGLIELMO CIARDI : SUL SILE (1888).

(Fot. T. Filippi).

III.

LA PITTURA ITALIANA.

Mostre individuali:

Guglielmo Ciardi - Antonio Mancini - Plinio Nomellini - Camillo Miola - Pietro Scoppetta - Umberto Moggioli.

Le mostre d'arte della città di Venezia vollero assumersi fin da principio il còmpito d'istruire il pubblico italiano con significativi gruppi personali. Anche quest'anno aspettavamo di fare qualche preziosa conoscenza; senonchè gli artisti con sale proprie sono sei soltanto, tre dei quali esposero negli anni precedenti.

GUGLIELMO CIARDI: RITORNO DAI CAMPI (1878).
(Fot. T. Filippi).

Vediamo questi ultimi tre: un morto, Guglielmo Ciardi; due viventi, Antonio Mancini e Plinio Nomellini.

Tra i pittori veneziani della seconda metà del secolo scorso, *Guglielmo Ciardi* occupa un posto assai distinto e onorevole. E poichè l'arte sua non è ancor stata studiata, volgarizzata abbastanza, la Presidenza della Mostra ha compiuto cosa utile ripresentandola al giudizio dei critici e a quello del pubblico.

Sono trentadue tele dipinte a olio, d'epoche diverse, le quali dimostrano l'attività del maestro dall'anno 1866 all'anno 1910; testimonianze insomma d'un' intera esistenza, scelte con cura sottile, e bene rappresentative tutte quante. I dieci disegni aggiunti confermano la capacità istintiva e la coscienza premurosa dell'artista nel ritrarre le corolle dei fiori, i rami degli alberi, i diversi aspetti della natura.

La campagna fu la migliore ispiratrice del Ciardi, sia che egli animasse acquitrini e brughiere, boschi e torrenti, sia che ritraesse i tramonti dorati in Val di Primiero, e le case rustiche sulle rive del Brenta, o le lucide sere in laguna, e i silenziosi casolari delle Alpi.

La pittura di Guglielmo Ciardi dà sopratutto un senso georgico di quiete. Gli occhi di chi guarda si riposano anche là dove egli ritragga nuvole temporalesche e acque in burrasca. La natura entra nelle sue tele con un aspetto estatico e materno, che consola sempre e non stanca. Molti anni gravi di convulsioni e d'incertezze sono passati; questa pittura conserva ancora tutta la sua sincera e immediata freschezza.

In ordine di tempo, noto particolari deliziosi nei quadri « Alle foci del Brenta », in « Tramonto d'autunno », « Campagna trevigiana », « Sul Sile », e in alcuni quadretti di minori dimensioni. Ma oltre alle scene campestri, che sono le più frequenti, vi sono impressioni d'Inghilterra (noto una « Impressione di Londra » segnata col numero 29, la quale è una gemma), del Belgio, d'Olanda e di Svizzera, tersi ricordi di luoghi visti di passaggio, e riprodotti con gusto signorile da codesto veneziano che amò, adorò fin che visse, il paese in cui nacque.

La sala di Guglielmo Ciardi insegna come la fede e la costanza nel lavoro, quando siano accompagnate all' ispirazione e al talento, conducono alla meta desiderata.

Venti opere d'*Antonio Mancini* sono sempre motivo di gioia per chi voglia esaminarle. E' lontano il tempo in cui egli componeva il « Pretiello » del Museo di San Martino di Napoli, con una così vasta potenza di colorito, con una così equilibrata proporzione di forme, con una così sentita economia di tinte, che pochissimi pittori seppero stargli a paro. La sua arte s'è via via modificata nello stile, rimanendo pressochè immutata nella sostanza. L'abuso quantitativo dei colori, quel versare e spandere e accumulare da smargiasso interi tubetti sulla tela, diventarono a poco a poco una necessità per lui. Messosi a fare in tal guisa, non è più tornato indietro. A Venezia noi lo vedemmo l'ultima volta così. Infatti qualcuno ha pigolato autorevoli lagni a proposito della mostra attuale, quasi d'una ripetizione vana. Rispondo che non vi possono essere ripetizioni utili e gradite se non per chi sappia intenderle; questa del Mancini è per me graditissima.

Ci troviamo di fronte ad un pittore nato, che non si sgomenta, non si smarrisce per gli anni,

ANTONIO MANCINI: RITRATTO.

(Fot. T. Filippi).

N. 307 - 308

e adopera la mano con rara franchezza. Il suo segreto è uno soltanto: vivere, lavorare in braccio all'ispirazione; perciò non puoi trovarlo mai svagato o superficiale. Quelli ammassi di colore ebbro e un po' calcinoso, non riescono a mascherare il senso di vita sana, gagliarda e ridente, che sgorga dall' anima dell' artista. In mezzo ai quadri di gamma sostanziosa e lieta, ve ne sono alcuni caldi di passione, eccellenti di stile, come il « Ritratto » di giovinetta segnato col numero 16, che è tra le più gustose opere pittoriche dell'Esposizione.

Auguriamo al maestro romano una lunga vecchiezza, illuminata dall'ideale che lo accompagnerà al limite estremo della sua privilegiata esistenza.

Plinio Nomellini non fa che riaffermare la sua fama bene accreditata. I suoi mezzi d'espressione sono rimasti, in questi ultimi anni, press'a poco gli stessi. Qualche accento un po' più commosso e vigoroso; delle composizioni rotte a quando a quando da folate fiammanti di sole. Del resto tutte le sue opere si somigliano.

La prima impressione — entrando nel salone centrale, che gli è stato concesso per intero — è quella di trovarmi di fronte ad un poeta dai motivi non molto varii, il quale comunica una sensazione di luminosità estiva. Avverto un mondo tra naturale e allegorico, impreciso, e talvolta caotico, che permette alla fantasia una ininterrotta libertà.

La tecnica del Nomellini non è originale, ma si riconosce subito. Egli adopera il colore frantumandolo alla rinfusa, in maniera da suggerire l'immagine dei coriandoli carnevaleschi, o meglio di stelle filanti sminuzzate. Vi predomina il blu, che copre la tela d'una veste immaginaria, od anche non appropriata ai soggetti. Questi quarantatre dipinti sono in gran parte dedicati a motivi campestri; vi lampeggia dentro il sole tra le foglie degli alberi. I titoli semplici, brevi, suggestivi, suggeriscono anch'essi pensieri d'idillio all'aperto. Nella ressa delle piante, fiorite e multicolori, che rammentano scenari da fiaba e sagre campestri, spiccano i bimbi dagli occhi luminosi come agate. Nell'apparente trascuratezza delle forme, i motivi della maternità e dell'infanzia sorridono intanto teneri e buoni. La luce chiara, vibrante, penetra e sconvolge i tremuli petali, aleggiando

ANTONIO MANCINI: AUTORITRATTO.

ANTONIO MANCINI: PAGGIO.
(Fot. T. Filippi).

sul tumulto degli oleandri, dei peschi, dei gigli parati a festa.

Dicevo in principio che i quadri del Nomellini tradiscono continue analogie; pure, in mezzo alla schiera, se ne possono scegliere alcuni, come « Il pero fiorito »; « Primavera », il più chiaro di tutti; e « Mattinata », con una bimba tra il verde; i quali emanano una più decisa luminosità.

Sono poi da considerare a parte i suoi dipinti che celebrano la recente vittoria delle armi italiane, vista anch'essa in un turbine avvolgente e festoso, che non raggiunge quasi mai gli effetti desiderati. Tuttavia è degno di particolare elogio questo artista che ha dato alla patria la sua operosità, che ha condiviso le ansie del popolo per la temuta invasione; ed ha tentato d'esprimere con « Garibaldi a Napoli nel 1860 », « Il maggio del 1915 », « Vittorio Veneto », « Ritorno alla Patria », la moderna opera italiana, che poeti ed artisti dovrebbero esaltare con più convinto e appassionato amore.

I motivi eroici attraggono parecchio il Nomellini; senonchè la sua natura idillica e georgica si ritrova talvolta insufficiente e sprovveduta, trattando temi come quello de « Le navi di Ulisse ». Qui bisogna convenire che egli sacrifica la sua eleganza, la sua finezza, in esperimenti che possono anche riuscire grotteschi.

Esaminiamo adesso le mostre personali di tre pittori defunti, nuovi del tutto per Venezia, come Camillo Miola e Pietro Scoppetta, quasi nuovi, come Umberto Moggioli.

Il primo è ormai tanto lontano dagli ideali che tormentano e ispirano gli artisti contemporanei, da farci sembrare eccessivo lo zelo col quale s'è voluto commemorare questo campione secondario della pittura storica di soggetto romano, intesa accademicamente. Napoletano, nato nel 1840 e morto solo l'anno scorso, *Camillo Miola* non seppe distinguersi, nè progredire per suo conto, in mezzo ad un gruppo d'artisti, che si chiamarono Gioacchino Toma, Domenico Morelli, Filippo Palizzi, Bernardo Celentano. Il primo quadro, che forse rimase il migliore di tutta la sua produzione, e che è esposto qui, « Plauto mugnaio », attesta delle qualità pittoriche superiori a quelle, per esempio, del Muzioli, ma non comunica alcuna particolare commozione. La sua libertà di mano rimase prigioniera dell'idea storico-romantica, come dimostrano questi otto dipinti nei quali si nota, se mai, una certa larghezza di toni la quale attrae all'infuori dei soggetti, sincera, e senza alcuna jattanza.

Mancano, in ogni modo, alcune sue opere, come « L'oracolo di Delfo » e « La sentinella di prua », le quali sarebbero state bene accanto a « Orazio in villa », a « Le Danaidi », e alle altre esposte.

Più difficile, anzi addirittura angustioso è il riassumere, o comunque il discutere le qualità, i difetti pittorici d'un altro napoletano, *Pietro Scoppetta*, nato nel 1863 e morto quest'anno,

PLINIO NOMELLINI: I CIPRESSI E L'OLIVO. (Fot. I. Filippi).

del quale non vedo alcun pezzo importante. Queste trentacinque tele, la più parte impressioni, bozzetti, macchie di modesto formato, suggeriscono appena un fantasma dell'eleganza intima, femminile. Buono di disegno, ma fiacco; chiaro e lucido quasi sempre, di scarsa sensibilità dinnanzi al vero, povero di mezzi e anche lezioso, lo Scoppetta si mostra impreparato all'onore d'una sala propria a Venezia, sala dove fu esposto nientemeno Giuseppe de Nittis; il cui lontano ricordo, vivo nella mente e negli occhi dei visitatori, lo schiaccia addirittura.

La sala d'*Umberto Moggioli* risolleva lo spirito; e invita l'osservatore meno dotato a fermarsi lungamente dinnanzi alle sue venti tele, le quali rappresentano sette anni dell'attività di codesto artista veneto, nato nel 1886, morto l'anno scorso; e bastano a suggerire un giudizio sulla sua pittura, che è di prim'ordine.

CAMILLO MIOLA: ORAZIO IN VILLA. (Fot. T. Filippi).

Già alcune di queste opere furono viste, ammirate l'anno scorso al Palazzo dell'Esposizione in Roma. Qui si rivedono e si riassaporano volentieri. Il Moggioli s'era staccato rapidamente dalle regole accademiche, orientandosi piuttosto verso un impressionismo sano e cor-

PIETRO SCOPPETTA: LETTURA. (Fot. T. Filippi).

UMBERTO MOGGIOLI : SIESTA (1917).

UMBERTO MOGGIOLI : PRIMAVERA A TRE PORTI (1914).

retto, che aveva ammirato in certi artisti francesi. Ma per modernità, per sicurezza, il suo stile andava man mano affrancandosi da ogni influsso. Il Moggioli si sapeva destinato a fare da solo, secondo il proprio sentimento. Queste pitture sono anzitutto dimostrative; esse rivelano un progressivo rinsaldarsi della coscienza artistica, e un preciso orientamento del loro autore verso una tavolozza calda e sintetica. I soggetti prescelti, relativi alla vita dei campi, sono modesti, tali da poterli trattare soltanto all'aria libera.

Il suo spirito aveva bisogno di sole. Come vibrano certi particolari, sopratutto di fiori, in mezzo ai paesaggi morbidi, accarezzati più dalla spatola che dal pennello! Nessuna bravura nè ostentazione; nessun desiderio d'evitare le difficoltà e di supplire ad esse con qualche astuzia; ma un controllo continuo, ed un legittimo orgoglio emana da queste tele. La raffinatezza progredisce pel Moggioli insieme alla forza. Il colore è la sua passione: lo pesa, lo scruta nell'aria, lo alleggerisce e lo riscalda col fiato. Madido di luce, vellutato, verrebbe voglia di chiamarlo fragrante, poichè talvolta par succo spremuto dai convolvoli, come ne « L'Aratura ».

Dalla « Primavera nel Veronese », che raggiunge una maggiore delicatezza, al « Giglio rosso », che squilla sul fondo chiaro come il canto d'un gallo nel silenzio della mattina; da « La moglie al sole » a « L'eremita ortolano », ecco le felici espressioni d'un'arte, la quale s'aspettava altre conquiste dall'esistenza, e un meno sollecito rigore dalla morte.

Nomi e opere:

Gli anziani - I vittoriosi - I giovani - Le donne - Gli altri.

Gli anziani guadagnano al solito dal nostro rispetto ciò che perdono dal nostro interesse.

Uno dei quadri di più grandi dimensioni è « Ma il sole splende » del piemontese *Cesare Maggi*: scena semplice e solenne di montagna, piena di luce, di silenzio, la quale per l'amorosa ricerca, per la tecnica decisa, per l'arieggiata prospettiva, infine pel sentimento che occupa tutta la tela, s'imprime subito nella memoria.

EMILIO GOLA: SOTTO GLI ALBERI.

Un artista lombardo, intorno al quale è andata aumentando in quest'ultimo tempo l'attenzione dei critici e dei collezionisti, è *Emilio Gola,* del quale sono esposte tre tele tutte col mare, ragguardevoli per il gusto personale del colore e per lo stile sciolto, che fa gustare questa pittura ad una certa distanza.

Quieto, delicato al solito si presenta *Giorgio Belloni*, che in « Mare sonnolento » raggiunge una maggior forza d'espressione.

Nulla di nuovo ci comunica *Giuseppe Carozzi,* il quale s' attarda a cullare dei motivi invernali, che gli sono particolarmente cari, e raggiunge delle trasparenze squisite, sebbene un po' monotone.

Emilio Borsa, ispirandosi ai soggetti preferiti da Antonio Fontanesi. Tre buone tele, press'a poco d' uguale merito, son quelle di *Lodovico Cavaleri,* di cui tuttavia « L'albero solitario » acquista ai miei occhi non so che titolo di pre-

EMILIO BORSA: IN RIVA AL RUSCELLO. (Fot. T. Filippi).

ferenza. Neanche *Paolo Sala* ha adoperato, in due dipinti ad olio, e in un acquerello, linguaggio diverso da quello che gli è — da parecchi anni — abituale. Invece *Augusto Carutti* rivela una progressiva finezza, continuando la sua maniera di paesista poetico e suggestivo. « Le alberelle » e « Riva del Rodano al tramonto », più che « Il dirupo », assu-

Come il povero e grande Mosè Bianchi, *Leonardo Bazzaro* trova argomenti inesauribili di pittura nella laguna di Chioggia, nei canali opachi, nell'umile esistenza dei pescatori. La sua pennellata, alquanto grassa e filaccicosa, sottintende un'abilità che fa rischiarare la tela come e quando vuole.

Un solo quadro, malato di sordità, espone

mono una tonalità dorata, una peregrina piacevolezza.

Tra i veneti, *Beppe Ciardi* occupa al solito uno dei primi posti. Le sue tele veneziane non interessano soltanto per la bellezza naturale e architettonica della città, ma per quel curioso indagare la vita degli umili, per quel narrarla senza alterazioni, che sono proprii degli artisti equilibrati ed onesti come Beppe Ciardi. I toni delle sue tele sono caldi senza eccessi, come il suo cuore di figlio che non si stanca d' interrogare la patria, e le riconosce un fàscino unico al mondo. Gli scialli neri delle donne, le vesticciole chiassose dei bimbi, le vecchie case coi vetri spalancati al sole, e i panni stesi da finestra a finestra, le pietre consunte che riverberano nell'acqua plumbea dei canali; le gondole eleganti attardate sotto i ponti, i gruppi di popolane ai traghetti, il promiscuo, sonoro comareggiar dei mercati e delle fiere: questo è il mondo pittorico che assorbe da parecchi anni l' attenzione e l'amore di Beppe Ciardi.

Una certa stanchezza s'avverte nei due quadri « Canale della Giudecca » e « Armonie verdi » di *Piero Fragiacomo*; il primo dei quali conserva la penetrante minutezza di tocco propria di codesto artista puro e delicato. Se « Crepuscolo » di *Francesco Sartorelli* interessa e parla al cuore, assai meno nobili sono le altre due opere « Plenilunio » e « Nebbia d'inverno ». Nè fa specchio al suo nome *Ludovico Tommasi*, se non con « Ingruente nimbo », che è la migliore delle tre tele da lui esposte.

BEPPE CIARDI: SCENARIO. (Fot. T. Filippi).

Giuseppe Miti-Zanetti sa conservare la nobiltà dell'arte propria e custodire la nostra simpatia con « Notturno », meglio che attraverso « Vallata del Castello », e « Un mattino ». Fecondo nonostante i capelli bianchi, *Alessandro Milesi* presenta un gruppo di ritratti che riparano alla trasandataggine con la somiglianza; uno dei quali è particolarmente gustoso, quello del defunto e disgraziato poeta apuano Ceccardo Roccatagliata-Ceccardi. « L'omaggio di Venezia al Generale Diaz » rientra nella categoria dei quadri ufficiali e d' occasione, che nonostante la buona volontà dell' artista, non hanno a che fare con l' arte, e rivelano solo

l'aspetto ufficiale di certe cerimonie, mentre lo spirito che li detta rimane assopito nel cuore dell'artista, o aleggia lontano come una meteora non raggiunta.

Ad alcuni acquerelli coscienziosi d'*Emanuele Brugnoli* fanno riscontro delle tempere turchiniccie d'*Augusto Sezanne.* S'accosta ad essi, per la blanda e riposata ricerca, *Giuseppe Vizzotto-Alberti.*

Ai veneziani sovrasta con virile e infuocata impronta un emiliano, che ormai può dirsi cittadino di san Marco per elezione: *Marius* penna riassume gli scoppi di risa con tratti decisi e sintetici, la sua anima sembra farsi poi accorata, e si lascia andare alla tristezza, come una foglia nel fiume. I carrettieri dietro ai loro carri, per la strada bianca, in mezzo alla campagna cerulea; le case zitte, serrate; il sole lento fra la nebbia smorta, l'aria tremolante di punti grigi, sono aspetti del mistero che ha attirato anche quest'anno il Majani.

Memore tuttavia del suo defunto maestro Giovanni Costa, e ligio ad una maniera minuta, descrittiva, si riconferma il romagnolo *Norberto*

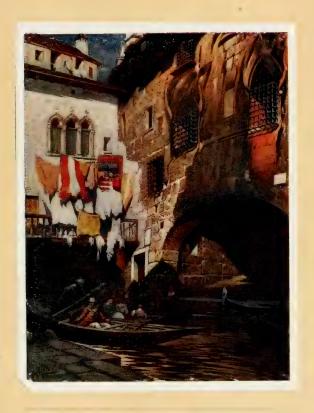
PIERO FRAGIACOMO: CANALE DELLA GIUDECCA. (Fot. T. Filippi).

De Maria. La sua « Casa di Satana » è composta di colori densi e fosforescenti. Il soggetto fantastico, le bandiere squillanti, le vesti a brani sbattute dal vento, le grate di ferro sotto le ogive in mezzo alle pietre rosicchiate; i nocchieri che spingono dentro il ponte le gondole cariche di persone misteriose, ogni particolare è assestato e convergente in questa tela di piccolo formato, la sola del De Maria, che lo rappresenta con molto decoro per sè e per la moderna pittura italiana.

I conoscitori dei quadri d'*Augusto Majani* sanno come egli, che è un caricaturista dall'umorismo irresistibile, s'abbandoni spesso a motivi di pittura morbidi e nostalgici. Se la sua

Pazzini con due poetici quadretti, uno dei quali, « Sulla riva del Tevere », supera l'altro per finezza d'analisi e nobiltà di sentimento.

Alla tradizione toscana si devono ricondurre i paesaggi di *Luigi* e *Francesco Gioli,* mentre quelli ariosi e mossi d'*Onorato Carlandi* non oltrepassano i limiti della sua fama.

Alla sicurezza cromatica d'*Alceste Campriani,* che pur essendo un istintivo, si sorveglia attentamente, fanno riscontro il calore e l'improvvisazione che sono caratteristici di *Giuseppe Casciaro.* La tavolozza orgiastica di *Vincenzo Irolli* s'è versata tutta quanta nelle sue quattro tele zeppe di colore. *Vincenzo Caprile* ha mandato un quadro di soggetto napoletano;

tre, intimi e chiari, ne presenta *Ulisse Caputo.* Li supera nel numero *Enrico Lionne,* il quale espone figure di donne, e fiori tutti inebbriati delle tinte da lui predilette, insieme poetici e manierati, che altre esposizioni ci hanno insegnato a distinguere e ad apprezzare.

* * *

Nella medesima sala dove sono appese le tele di Lionne e Caputo, spiccano cinque nobili quadri d'*Amedeo Bocchi.* Questo artista tocca adesso la maturità, e merita un'attenzione particolare.

Nato a Parma trentacinque anni or sono, egli ha ornato la Cassa di Risparmio della sua città con distinte pitture murali, dove sono tracce di facili imitazioni. Trapiantatosi in Roma, ebbe qualche affinità, o convivenza spirituale con Felice Carena e Pietro Gaudenzi. Subiva in parte il fàscino d'una certa scuola imbevuta di romanticismo doloroso, dai colori pesanti e sonori; ma in mezzo ai difetti comuni ad altri artisti, si notavano già nelle sue composizioni degli accenni di personalità insofferente, una introspezione premurosa delle anime, e sopratutto un' abilità decorativa dagli effetti precisi e sicuri.

In pochi anni Amedeo Bocchi ha percorso un lungo cammino; e non sembra più quello d'una volta. Se la sua tavolozza permane, in alcune di queste opere, alquanto polarizzata sul nero e sul bianco, se i toni conservano qua e là qualche interezza un po' stridula e cruda, la sincerità, la passione dell' arte compensano tali mancanze.

« La colazione del mattino » è tra i quadri più ammirati dell'Esposizione. A spiegare tale successo, basta soffermarsi su alcuni particolari, come quello della luce mistica che inonda il grembo della giovane donna, quasi per un'Annunciazione cristiana. Invece « Dopo il bagno » è un festante pannello decorativo, da cui trabocca un senso di giovinezza forte, di carne sana, e un generoso calore di vita.

Tra le opere più sentite d'Amedeo Bocchi trova posto « Bambina che legge », dove la pennellata diventa docile, intonata al soggetto intimo, di pensiero; mentre « Nel parco » squilla apertamente tra il verde, dalla camicetta d' un bel giallo d' arancio africano. Quando avrà conquistato l'uso del chiaroscuro, e i trapassi di certe gradazioni che sono nella natura, Amedeo Bocchi avrà raggiunto un' eccellenza cromatica pari alla sua giusta fama, che nessuno può contestargli.

In mezzo ad un « Interno » di fine rilievo, e ad un delicato « Ritratto di madre e bambina », *Pietro Chiesa* presenta « L'estate », che è una composizione decorativa assai curata. Le fa da centro vitale una bambina con gli occhi ridenti, e i piedi scalzi. Il Chiesa è un pittore sobrio, equilibrato; certi riflessi, e vibrazioni solari, sono resi in questo quadro con abilità, e con un sostenuto sentimento del vero.

GIUSEPPE MITI-ZANETTI: NOTTURNO.

« Belve » di *Silvio Bicchi,* è tutt' altra pittura. Disegnata a contorni, forte e incisiva, sembra il frutto d'un allievo di Luigi Serra. L'ambiente equivoco d'un'osteria è indagato a puntino; per evidenza, i tipi reggono il confronto con certi altri di Giacomo Favretto; e l'opera, che è bella, interessante per se stessa,

VINCENZO IROLLI: IL BAGNO. (Fot. T. Filippi).

PIETRO CHIESA: ESTATE.

GALILEO CHINI : PANNELLO. (Fot. T. Filippi).

ne fa presagire altre che il Bicchi potrà darci sicuramente.

A *Galileo Chini* spetta il merito d'avere decorato la sala centrale del Palazzo dell'Esposizione con cinque nitidi pannelli che esaltano, dice il catalogo, « il genio delle forze combattenti, distinte nell' azione, ma insieme strette e confuse nel sacrificio e nella vittoria ». Non ci troviamo dinnanzi ad allegorie astratte od astruse, ma a figure ignude di donne fra nuvole ed ali, vele, fiamme e criniere, che reggono la vittoria nel palmo della mano. Esse rappresentano la glorificazione dell' Artigliere e dell'Ardito lanciafiamme, del Nocchiero, dell'Aviatore, del Fante e del Lanciere.

M' interessano meno le figure del Chini esposte nella trentacinquesima sala; nè riescono a persuadermi i suoi due musaici di grandi proporzioni, raffiguranti San Paolo, e Giuda.

I due più bei quadri italiani di fiori sono quelli di *Giovanni Guerrini*, intitolati « Meriggio di primavera » e « Mattino di aprile », d' uguale formato, perfusi d' una spiritualità dolce e poetica, dai fondi verdini finemente disegnati e prospettati.

Bene provvede a rendere rispettato il suo nome *Giuseppe Graziosi*, con « La piazza grande a Modena », che è una pittura alquanto plumbea, ma costruita ed ampia.

Ottimo pastello è l' « Autoritratto » d'*Alberto Martini*, che accompagna il visitatore sin fuori della sala, con lo sguardo diaccio e penetrante.

A tre buoni quadri di soggetto sardo di *Giuseppe Biasi*, dei quali preferisco « Teresita » e « L'uccello turchino », fa compagnia « Mattino di domenica ad Orgosolo » di *Mario de Murtas*.

Un irredento, *Albin Egger Lienz*, spicca con tre dipinti solidi e personali, di cui « Il pranzo » è certo il migliore. Del napoletano *Edoardo Pansini* guardo con interesse il cadavere d'una giovinetta ignuda e bianca, col fondo dei monti e del cielo uguale uguale, che s'intitola « Pace ». Più mi fermo dinnanzi ai due paesaggi veronesi

GALILEO CHINI : PANNELLO. (Fot. T. Filippi).

ALBIN EGGER LIENZ : IL PRANZO.

SILVIO BICCHI : BELVE.

di *Giuseppe Menato,* così tersi e belli, che ricordano il fare del Borrani, del Signorini, e d'altri macchiajoli defunti.

Perdono volentieri ad *Aldo Carpi* la sguaiata violenza del suo « Pier Fortunato Calvi », per « Il fango » e « Tra le nevi », due episodi della ritirata serba del 1915, dove prigionieri e fuggiaschi, vinti dallo squallore e dalla fame, passano come paurosi spettri del gelo e della morte. Il colore cinereo, terreo, di codeste composizioni, amalgama e confonde gli appunti di taccuino d'una tristissima verità storica ed umana, della quale il Carpi fu prima testimone oculare, ed è stato quindi più volte interprete prezioso.

* * *

Intorno a questo artista espongono altri, i quali per diverse ragioni gli s'accostano, come *Guido Trentini* ed *Angelo Zamboni,* che sembra adoperino la cenere e il nerofumo; *Adriano Pistarino* e *Carlo Potente,* dalle qualità d'artisti intimi ed onesti; *Alberto Salietti* e *Pierangelo Stefani,* capaci di grazia e d'espressione; *Ferruccio Ferrazzi* e *Siro Penagini,* vittime di volontarie deformazioni e crudezze impressionistiche.

Per rifarci ad una pittura più castigata e giudiziosa, noteremo i quadri d'*Alessandro Pomi*; o quelli d'*Antonio Discovolo,* che sono tutta luce meridiana, resinosa di pini, argentea d'ulivi e salsa di mare. Nè *Mario Moretti Foggia,* o *Lionello Balestrieri,* nè *Umberto Brunelleschi,* o *Glauco Cambon* espongono opere che superino la fama dei loro autori.

ANTONIO DISCOVOLO: LA PESCA.

Pietro Gaudenzi, Carlo Siviero e *Arturo Noci* da una parte, *Garzia Fioresi, Carlo Corsi* e *Guglielmo Pizzirani* dall'altra, si ripresentano immutati anch'essi. I loro nomi si possono riaccostare come le loro opere, nè valgono a rompere la monotonia di questo elenco faticoso per chi scrive e per chi legge.

Mi riconduce al divisionismo accorato, affascinante di Giuseppe Pellizza, « Suburbio » di *Matteo Olivero*; alla fertile e inquieta pennellata di Beppe Ciardi, « Pescatori a Pellestrina » di *Felice Castegnaro.*

Italico Brass e *Lino Selvatico* affidano la loro eleganza ad alcuni ritratti; agretto e sorridente il primo, romantico e assorto il secondo. « La signorina dalla veletta » di *Marcello Dudovich*

AMEDEO BOCCHI: NEL PRATO.

ALDO CARPI: IL FANGO — RITIRATA SERBA.

(Fot. T. Filippi).

MARCELLO DUDOVICH: LA SIGNORINA DALLA VELETTA.

ITALICO BRASS: « EL BOCOLO ». (Fot. T. Filippi).

LINO SELVATICO: RITRATTO DELL'ATTRICE VERA VERGANI. (Fot. T. Filippi).

dimostra le qualità di questo eccellente decoratore, e s'accosta fin troppo ai cartelli, che sono il titolo incontestabile della sua meritata fortuna.

Al calore luminoso delle visioni panoramiche di *Trajano Chitarin*, alle chiare trasparenze lagunari di *Guido Marussig*, contrasta il ruvido, opaco realismo delle figure di *Guido Cadorin* e di *Giuseppe Zancolli.*

Non credo sia degno di lode, neppure nell'intenzione, *Agostino Bosia.* Il suo « Paesaggio romantico » è sbagliato, non regge; e l'interminabile tela « I viandanti », pretensiosa, sconclusionata come soggetto, è una pittura mancata pur nei particolari, i quali dovrebbero e non sanno attenuare l'impressione sfavorevole che procura l'insieme.

Cesare Ferro e *Mario Reviglione* hanno mandato due sostanziose figure femminili. Al paesaggio e alla figura ad un tempo si rivolgono *Archimede Bresciani da Gazoldo* e *Mario Delitala,* mentre *Pieretto Bianco* prova a descrivere in rosso, non senza qualche vano simbolismo, i grattacieli e l'oro americano, nelle due tele « La moderna Babilonia ».

Dal divisionismo luminoso di *Carlo Cressini* alle ricerche di colore d'*Attilio Cavallini,* c'è posto per due scene abruzzesi, ben squadrate e squillanti, di *Tommaso Cascella*; per l'allegoria blu cupa di *Carlo Donati,* intitolata « L'abete »; per « Dramma », studiato ed efficace, di *Renato Natali*; per l'« Estate » di *Cesare Fratino,* e per « Silenti armonie » di *Rodolfo Paoletti.*

Da un lato il ritrattista *Domenico Maria Durante* si ricongiunge con passiva probità di modi agli antichi; dall'altro *Ercole Sibellatc* scruta con garbo la natura in due quadretti assai fini, e costruisce un curioso ritratto di signora a cavallo, intero e opaco.

EMMA CIARDI : SAN MARCO. (Fot. T. Filippi).

Giuseppe Amisani ed *Ambrogio Alciati,* estranei ad ogni profondità, accarezzano delle forme facili e piacenti; mentre *Mario Cavaglieri* prosegue imperturbabile le sue macchinose sovrapposizioni di pasta, per ritrarre chincaglierie di tempi trascorsi o di regioni lontane; e *Alfredo Protti* si balocca fra i ninnoli serici del suo studio, scavando nel vuoto col concorso d'un lume fiacco e artificiale.

Par quindi più meritoria la fatica d'un giovanissimo, *Virgilio Guidi,* il quale s'appassiona

nella ricerca d'una pittura larga, di tono, pur non riuscendo a darci, nell'esosa tela « Madre e bimbo », altro che qualche parziale promessa.

Due disegni al bistro, d'*Eugenio Prati*, « Primavera » e « L'annegato », pretendono piuttosto d'esser considerati dei quadri monocromi, e non mancano di suggestione.

Alla loro espressione incerta, sibillina, non giunge *Anselmo Bucci* con una tela anch'essa quasi monocroma, « In volo », dove il movimento d'un'elica è reso più razionalmente che pittoricamente, e pecca quindi d'efficacia oltre che d'immediatezza.

***

Da qualche tempo le mostre di quadri dovuti alle donne, sono aumentate notevolmente. C'è chi vuol trarre partito da questo fenomeno per affermare la decadenza dell'arte; io mi guarderò bene dal pronunziare simile sproposito.

Esaminerò invece i dipinti delle signore e delle signorine che espongono a Venezia, come ho fatto sinora per altre opere. Si tratta quasi sempre di quadri inferiori, dov'è palese — oltre che la volonterosa diligenza — un senso d'imitazione e d'angustia.

Vi sono pure delle eccezioni. *Emma Ciardi,* per esempio, compone con aristocratica delicatezza la triade famigliare, seguendo la via del padre e del fratello con modi suoi, con segni particolari d'intendimento sottile e ben consigliato. Anche *Antonietta Fragiacomo* continua a dipingere sulle tracce della tecnica del fratello Pietro, con resultati lodevoli.

TRAJANO CHITARIN: VISIONE DI TRAMONTO. (Fot. T. Filippi).

Due pittrici, le quali dimostrano delle qualità virili (non dispiaccia alle donne questo aggettivo che fu tanto adoperato da Caterina Benincasa), sono *Elisabetta Chaplin* e *Teresa Torello.* La prima riafferma in tre solide pitture il valore umano, oltrechè decorativo, dell'arte sua; la seconda espone un autoritratto, composto di bianco e nero, su fondo chiaro, che ha un gagliardo e suggestivo aspetto di vita.

Intenso, ma duro e sgraziato nell'insieme, è il quadro « Luci e colori di palcoscenico » della signorina *Gilda Pansiotti*; mentre *Adelaide Ametis Frassati* ha una buona impressione di sole sulle Alpi. Un simbolico trittico di vita

ha tentato *Emma Bonazzi* con le sue tele « Grano », « Melograno » e « Salice », dove noto alcune rudezze e mancanze nelle figure femminili. *Ilde Donati dalla Porta* s'appaga invece di due miniature, trattate con gusto garbato e gentile. Una « Natura morta » di *Rina Romoli*, più che altre due tele, merita attenzione ed elogio per la fattura larga e la pennellata pastosa.

Se i due quadri di *Mara Corradini* non riescono a persuadermi, le signorine *Lia Ambrosoli, Nella Celmanti, Gabriella Oreffice* e *Italina Santini* dimostrano all'evidenza d'esser chiamate dalla natura ad altro còmpito che non sia quello di dipingere.

* * *

Con buona pace dei commissari, vi sono poi altre pitture, alle quali si chiede invano la sensazione che comunicano le vere opere d'arte. Frutti di manchevolezze istintive, di mestiere ingrato, o peggio, esse occupano dello spazio, e infastidiscono il critico al pari del pubblico.

Così, se riesco a spiegarmi la presenza di tre quadri di *Clemente Pugliese Levi*, non so invece capire affatto quella di tre croste d'*Arturo Tosi* e di *Cesare Vianello. Emilio Pasini*, nei due ritratti di dame, dei quali è tollerabile « La contessa Ceresa », e *Pietro Dodero*, dimo-

EMILIO PASINI: RITRATTO DELLA CONTESSA ANGELA CERESA MINOTTO. (Fot. T. Filippi).

strano qualche abilità; ma *Giuseppe De Sanctis* ed *Ugo Flumiani*, *Millo Bortoluzzi* e *Guido Montezemolo*, *Giovanni Giani* e *Mario Lippi*, tralasciando altri nomi, son fuori dell'arte.

Dopo di che, se avrò trascurato qualche nome, o avrò rimandato a tempo migliore l'esame d'alcune poche opere rimanenti, spero mi sarà risparmiato l'epiteto di censore barbogio o distratto.

Ai giovani si rivolge specialmente la mia fede, il mio augurio. Essi non mancheranno di risollevare la pittura italiana dalle facili convenzioni e dalle inutili malizie, a quella modernità che indica il continuo evolversi e rinnovarsi degli uomini, a quelle altezze che sole piacciono e giovano ai forti.

Francesco Sapori.

RINA ROMOLI: CAVOLI.

ATENE DALLE COLLINE A SUD DELL'ACROPOLI. (Fot. Alinari).

LA SCUOLA ARCHEOLOGICA ITALIANA DI ATENE

(1910 - 1920)

L'ELOGIO di Dante ci additava come faro luminoso la

> . . . . villa
> del cui nome ne' dèi fu tanta lite
> e donde ogni scienza disfavilla
> (*Purg.*, XV, 97-99),

Atene, che Pindaro con giusto orgoglio cantava: O fulgida, o coronata di viole, o famosa nei canti, inclita Atene, baluardo dell'Ellade (*Ditir.*, Fram. 76).

E pure al grande poeta comico, uso alla burla mordace e licenziosa, ad Aristofane (*Caval.*, v. 1329), piaceva quella soave immagine della sua città redimita di viole.

Il gentile epiteto forse era dato ad Atene non tanto per le bellissime viole che vi fioriscono in gran copia pure nei mesi invernali, quanto pel colore di cui alla sera si tingono i monti che le fanno corona: ad ovest e a nord l' Egalèo e le scoscese rupi del Pàrnes; a nord-est il Pentèlico, isolato nello sfondo col candido frontone della sua sagoma monumentale, ad est l'Imétto che distende il suo dorso poderoso fin verso la baia del Falèro. Sui fianchi di questi monti un riflesso rapido del sole morente depone un'effimera corona di viole.

In tale aspetto tranquillo e solenne, ma non triste, perchè sempre ravvivato dall'immortale sorriso della bellezza antica, Atene è indimenticabile a chi l'abbia vista pure una volta: io ho sempre innanzi agli occhi il tenue color violaceo sui fianchi dell'Imétto, al tramonto, quale per molti anni l'ho veduto dalla sala di studio della Scuola archeologica italiana in Atene.

Questo ritrovo ospitale, che da un decennio l'Italia ha apprestato ai suoi studiosi, è posto in uno dei luoghi più belli di Atene, vicino ai deliziosi giardini del Záppeion, i quali a nord dell'Ilisso, fra lo stadio e l'arco di Adriano, distendono il verde di alte palme e di fragranti aranci.

L'arco di Adriano, ingresso monumentale ai giardini e al recinto del tempio di Giove Olimpico, s'erge a pochi metri a nord della nostra scuola.

Dal balcone rotondo dell'elegante edificio si gode un grandioso panorama delle antiche rovine. Verso oriente, nella città di Adriano, le colonne corinzie del tempio di Giove Olimpico ergono i loro fusti dorati tra i cupi cipressi, sullo sfondo dell' Imétto; a occidente, sulla città di Teseo, domina la ferrigna roccia dell' acropoli con le bianche colonne del Partenone. Proprio nel mezzo, tra i più solenni monumenti dell'antica Atene e di Roma, sta la Scuola archeologica italiana.

Dalla parte di mezzogiorno l' edificio si protende con sovrapposte terrazze, dall' alto delle quali si vede in lontananza brillare lo specchio azzurro delle acque del Falèro; lo rallegra un ampio giardino, dove palme e aranci

selvatici, viole e rose mettono la nota gaia e profumata della flora locale.

Nell' interno l' angolo preferito è la luminosa biblioteca, aperta sul giardino; in essa hanno luogo le conferenze e i ritrovi scientifici dei nostri studiosi, e con gli studiosi delle altre Nazioni.

* * *

La ragion d'essere e lo scopo di una stabile istituzione archeologica italiana nel centro della cultura ellenica ben si comprendono in rapporto col progresso e con l'indirizzo delle ricerche e degli studi archeologici, che da oltre mezzo secolo rifioriscono in Italia.

Le esplorazioni che si vengono eseguendo in suolo italico scoprono sempre monumenti i quali ci riportano verso la Grecia e verso l'Oriente ellenico.

Il rinnovamento delle condizioni dei popoli delle terramare, delle stazioni primitive dell'Umbria, del Lazio, della bassa Italia, della Sicilia si è compiuto sotto l'influsso delle correnti di civiltà che vennero dall'Oriente anche prima della stessa colonizzazione ellenica in Italia e risalgono all'età neolitica. Sulle coste della Sicilia orientale e meridionale giungono frequenti le ondate della civiltà micenea; e le più splendide fasi dell'arte dell'Etruria sono tutte un richiamo verso l'Oriente ellenico.

Mentre in Italia si vanno affrontando i problemi relativi alla etnografia primitiva e i nostri Musei ogni giorno si arricchiscono dei prodotti del genio ellenico, venuti in Italia per gli antichi commerci o creati in Italia da artisti greci, come non riguardare sempre più da vicino al luogo donde si diffuse tanta luce, come non cercare di contribuire al fecondo lavoro che svolgono in Oriente, insieme alla Grecia, gli istituti archeologici delle altre Nazioni?

Un primo passo dell'Italia verso tale collaborazione scientifica internazionale fu fatto fin dal tempo della formazione del nuovo Regno, allorchè il nostro Governo istituì alcuni pensionati di perfezionamento in Atene: in quei primi anni andarono in Grecia il Salinas, che nel 1863 presenziò gli scavi della necropoli del Ceramico e ne illustrò le stele funebri; poi il Brizio, il quale ne riportò in Italia quella vasta cultura ellenica da lui trasmessa a più generazioni di alunni.

Nel 1876 Ruggero Bonghi, istituendo la Scuola di archeologia in Roma, stabiliva che gli alunni dovessero studiare a Roma un anno, uno a Pompei, il terzo ad Atene e allora andarono in Grecia il Milani e il Ghirardini. Con la riforma della Scuola nel 1889 fu confermata la disposizione di un anno di studio in Grecia; e di questo vantaggio molti profittammo, trovando appoggio ed accoglienza presso gli istituti greci e stranieri di Atene.

Però proprio nei ritrovi offertici dalla ospitalità straniera, ognuno di noi italiani comprese il vantaggio scientifico e morale che ogni Nazione può trarre da un istituto archeologico in Atene e vagheggiò l'idea che ne sorgesse uno italiano.

All'offerta del Governo francese di accogliere anche gli archeologi italiani tra i *Membres étrangers de l'École d'Athènes,* il nostro Governo credette di non aderire; ciò, se tolse ai nostri pensionati, che si recarono soli in Atene, il vantaggio di appartenere ad una già florida istituzione archeologica, fu però utile alla fondazione della Scuola nostra, della quale forse altrimenti si sarebbe meno sentita la convenienza.

ATENE — LA SCUOLA ARCHEOLOGICA ITALIANA DAL VIALE DI AMALIA.

* * *

Ma intanto un altro passo importante verso tal mèta si compieva con la partecipazione dell'Italia alle esplorazioni archeologiche in Oriente.

Nel 1884 una generosa iniziativa del senatore Domenico Comparetti promuoveva dal Go-

verno italiano le prime ricerche in Creta che furono affidate al prof. Federico Halbherr e questi, fra il 1884 e il 1887, riuscì a compiere le celebri scoperte del tempio di Apollo Pitio, della Grande Iscrizione di Gortina, dell'antro di Giove sul monte Ida. Coll'Halbherr collaborarono a Creta il Mariani, il Taramelli, il Savignoni, il De Sanctis fra il 1893 e il 1899, fino a che in quest'anno, per merito di Luigi Pigorini, allora presidente della Scuola archeologica di Roma, la missione italiana in Creta divenne continuativa. Così dal 1900 al 1910 si ebbero quelle scoperte dei palazzi e dei sepolcreti minoici di Festòs e di Haghia Triada, dei tempii di Axòs, di Lebena e di Prinià che hanno assicurato agli Italiani uno dei primi posti, se non il primo, nella storia degli scavi di Creta.

Per tali scoperte, che permettevano all'Italia di presentarsi con ogni onore a fianco delle altre Nazioni benemerite della rinascita della Grecia antica, si ravvivò in Italia il desiderio di fondare ad Atene un nostro centro di cultura, dal quale le relazioni scientifiche con gli altri istituti fossero rese più intime, ove allo studio delle scoperte italiane in terra ellenica si offrisse la sede idealmente propizia.

ATENE — TEMPIO DI GIOVE OLIMPICO E ACROPOLI. (Fot. Alinari).

Ma soltanto in seguito al desiderio manifestato dal nostro Sovrano durante la sua visita in Grecia, nel 1907, l'idea prese quella forma concreta che due anni dopo portò alla fondazione, regolata con decreto 9 marzo 1909, per opera dei ministri Rava e Tittoni, coadiuvati da Corrado Ricci, da scienziati ed uomini politici.

Il 7 aprile 1910, inaugurandosi solennemente la Scuola, alla presenza di Giorgio I di Grecia, il compianto marchese Carlotti, quale ministro d'Italia in Atene, diceva: « il nostro istituto non è soltanto una scuola di perfezionamento pei nostri giovani studiosi di archeologia; esso è in pari tempo un'ambasceria che una Corte di cultura invia presso una Corte sorella per la conservazione degli antichissimi vincoli e per uno sviluppo sempre più intenso del commercio intellettuale fra i due paesi ».

* * *

Lo scopo della nostra Scuola in Atene è duplice: essa intende al perfezionamento, sopra tutto pratico, dei giovani studiosi dell'antichità classica; inoltre deve costituire il centro dei

nostri studii, ricerche, scavi in ogni parte dell'antico mondo ellenico. A Creta, in Grecia, in Asia Minore, noi abbiamo da ricercare e studiare non solo le origini delle civiltà, dalle quali derivarono le più antiche d'Italia, ma anche i grandi segni lasciativi dall'impero di Roma.

La nostra Scuola, al pari degli altri istituti archeologici in Atene, ha avuto modesti principii: un tenue assegno, una piccola sede, un regolamento provvisorio; in compenso molta libertà all'iniziativa del direttore e alla buona volontà degli alunni.

Importava gettare il seme; questo non avrebbe mancato di germogliare.

Compiuto appena l'impianto della sede e della biblioteca, già a partire dal 1° luglio 1911 si ottenne una dotazione doppia di quella iniziale, sui bilanci dei Ministeri dell'Istruzione e degli Esteri; e, cosa altrettanto importante per lo sviluppo dell'istituzione, fu data forma concreta al regolamento della Scuola con R. Decreto del 18 gennaio 1914. Con questo, tra l'altro si prolungò la durata del pensionato e si estese la possibilità del beneficio a ogni classe di laureati nelle discipline storico-artistiche degli Istituti d'istruzione superiore del Regno; perciò si istituì una categoria di *aggregati,* mirando così ad assicurare ai lavori della Scuola la preziosa cooperazione di architetti e di artisti.

Venuta ultima fra le istituzioni sorelle, che dalla decana, la Francese, fondata nel 1846, alla più recente, l'Austriaca, sorta nel 1898, contano tutte una forte tradizione di lavoro in Grecia, la Scuola italiana in pochi anni ha saputo prendere decorosamente il suo posto.

In attesa che si provveda alla costruzione di una sede propria, per la quale il Governo greco fece già offerta di terreno, la Scuola occupa la palazzina *Makryiannis,* vicina ai giardini del Zàppeion.

Nel costituire la biblioteca, già fornita dei principali mezzi di studio, si cerca di raccoglìervi il maggior numero possibile di pubblicazioni italiane, ancora poco diffuse all'estero, in modo da farne il complemento delle biblioteche degli altri istituti archeologici di Atene.

Riguardo a questi i nostri giovani, anche in circostanze rese assai difficili dalle vicende politiche, hanno sempre cercato con dignità e con tatto di mantenere i migliori rapporti, in modo da non pregiudicare quella intesa intellettuale e quello scambio di aiuti scientifici che sono nella tradizione degli istituti archeologici di Atene e costituiscono uno dei maggiori vantaggi del soggiorno in quel centro ideale di studii.

* * *

L'opera che la Scuola ha svolto nel suo primo quinquennio di vita, dall'aprile 1910 al maggio 1915, — quando l'intervento dell'Italia nel grande conflitto ne sospese l'attività, — il modo col quale essa ha corrisposto alle speranze e allo scopo della sua fondazione, si trovano esposti o accennati nei due primi volumi del suo periodico l'*Annuario della Scuola archeologica di Atene e delle Missioni italiane in Oriente* [1].

ATENE — BIBLIOTECA DELLA SCUOLA ARCHEOLOGICA ITALIANA.

Dall'*Annuario* si conoscono i giovani che appartennero alla Scuola. Ve ne sono d'ogni parte d'Italia, e tutti la Scuola di Atene affratellò nella comunanza di vita, nelle emozioni e nelle prove dei viaggi e degli scavi, nell'affettuosa collaborazione col capo dell'Istituto per tenere alto il buon nome italiano al confronto degli stranieri. Se non presentasse altro vantaggio pei giovani, la Scuola, — colle esigenze della ricerca pratica, dei frequenti rapporti scientifici e sociali con eletti elementi delle Nazioni più colte, — avrebbe quello di sviluppare in loro le qualità di osservazione, il senso della responsabilità, l'orgoglio di far primeggiare il proprio paese. Ma dell'utilità del-

[1] Vol. I, 1914; II, 1915. Bergamo, Istituto Italiano d'Arti Grafiche.

EUBEA — FORTEZZA VENEZIANA SULL' EURIPO.

l'istituzione è prova il fatto che tra coloro i quali le appartennero due furono chiamati all'insegnamento universitario, uno a dirigere la nostra attività archeologica nel Dedocànneso, cinque ai posti scientifici nelle direzioni dei Musei e degli scavi in Italia.

L'attività della Scuola si esplica nel favorire studii su monumenti greci di archeologi italiani, nel promuovere dai nostri giovani non solo nuovi contributi alla illustrazione di monumenti già noti dell'antichità classica, ma anche esplorazioni e scavi in Grecia.

EUBEA — ACROPOLI DI KERINTHOS.

*
* *

Nelle ricerche e negli scavi la Scuola, pure interessandosi a ogni periodo di civiltà, ritenne suo dovere patriottico di fronte ai Greci il mettere in luce quanto di meglio fecero in Oriente i Romani. Pei Greci moderni, in generale, la civiltà del loro paese perde il suo interesse dall'epoca della presa di Corinto da parte di L. Mummio all'epoca bizantina. A noi dunque il compito di riabilitare i Romani, mostrandoli, a chi li riguardi solo come espugnatori di città e saccheggiatori d'opere d'arte, anche come gente capace di contemperare la forza delle armi e degli ordinamenti politici, con l'attitudine a comprendere e propagare forme intellettuali più elevate di quelle loro proprie.

Così, ad un mio studio su *Delos all'epoca dei Romani*, i quali fecero dell'isola uno scalo di prim'ordine pei commerci fra l'Italia e l'Oriente, il dott. Giannelli faceva seguire un'interessante indagine sopra i *Romani ad Eleusi*, per la storia dell'iniziazione ai celebri misteri dei più grandi personaggi romani, da Silla a Giuliano l'Apostata.

Il misterioso santuario delle divinità eleusinie era chiuso entro doppia cerchia di mura; l'ingresso della cerchia esterna fu ornato da Adriano con propilei che imitavano quelli dell'acropoli di Atene; ma al recinto interno, presso la grotta di Plutone, avea già prima procurato un accesso monumentale Appio Claudio Pulcro, l'amico di Cicerone, predecessore di lui nel governo della Cilicia.

A destra del portale, di cui restano al posto solo le basi delle colonne, si vedono i pezzi dell'architrave, ornato di sacre ciste e di spighe, con un'iscrizione la quale dice che Appio Claudio Pulcro, essendo console, pro-

mise in voto a Cerere e Proserpina un propileo, e quando era governatore della Cilicia ne dispose la costruzione; ma questa eseguirono i suoi eredi. Gli avanzi dei muri, dei capitelli, del corniciamento giacciono sparsi sul terreno; i più bei pezzi di scultura ornamentale si conservano nel piccolo Museo di Eleusi. Il dott. Libertini, coll'aiuto tecnico dell'architetto Rossi, è riuscito a darci una ricostruzione molto attendibile di questo grazioso propileo, che Cicerone trovava degno di Atene e che ben rappresenta il connubio della tradizione artistica ellenica con la forza e l'esuberanza latina.

Fra i nostri viaggi di ricognizione furono tra i più notevoli quelli compiuti in Eubea, nel 1911 e 1914. Quest'isola, tanto attraente dal lato archeologico quanto ancora ignorata, aveva per noi l'attrattiva di essere stata, dopo Creta, la più importante stazione dei Veneziani nei mari orientali. Il ponte sull'Euripo, lo stretto canale che separa l'isola dalla Beozia, è ancora guardato da una fortezza veneziana sulla quale biancheggiano i marmorei stemmi col leone di S. Marco.

Indizi assai promettenti per uno scavo raccogliemmo sull'acropoli di *Kerinthos* ricordata da Omero e forse abitata fino dall'epoca mi-

EUBEA — RILIEVO BIZANTINO A XIROCHORI.

EUBEA — MURA ANTICHE SUL FIUME BUDUROS.

cenea. L'acropoli, sparsa di antiche rovine, s'erge a picco sul mare, lambita a nord dal fiume Buduros; da questa parte si conservano tracce delle mura poligonali.

Più a nord fu studiato il territorio anticamente occupato dalla città di Histiaea-Oreus e, dal confronto fra la tradizione scritta, principalmente di Livio, coi dati topografici, il dott. Pace venne alla conclusione che i due nomi indicavano due quartieri d'una medesima città, distinto l'uno dall'acropoli marittima su cui sorgono le rovine del Castro Veneziano di Oreì, l'altro dall'acropoli interna del villaggio di Apàno Oreì.

A poca distanza dalla costa settentrionale, presso il villaggio di Xirochori, si studiarono i resti d'una chiesetta bizantina, alla quale appartenevano alcuni bassorilievi marmorei.

* * *

Durante la guerra libica, appena effettuata l'occupazione delle Sporadi meridionali, parve opportuno che l'Italia mostrasse il suo interessamento per le grandiose memorie storiche di Rodi e delle isole vicine. Al dott. Giuseppe Gerola, inviato colà dal Ministero dell'Istruzione per lo studio dei monumenti medioevali, la Scuola di Atene diede la cooperazione di un suo alunno, il dott. Gian Giacomo Porro. E questi insieme al Gerola, nel 1912, percorse molte delle isole e raccolse i materiali che contribuirono a redigere il primo *Elenco degli edifici monumentali delle Sporadi.*

Nel 1913 tutti i componenti la Scuola presero parte a ricognizioni sulla costa occidentale dell'isola, evitando, per cortesia scientifica, la regione orientale, dove una missione Danese aveva eseguito scavi del più alto interesse a Lindos.

RODI — TORRI SULL'ACROPOLI DI JALYSOS.

Le antiche città a occidente aveva pel primo esplorato un italiano, Augusto Biliotti, negli anni 1868, 70-71; da Jalysos e Kamiros egli aveva tratto tesori che arricchirono specialmente i musei di Londra, di Parigi e di Berlino, ma la mancanza di metodo scientifico in quell'iniziativa privata aveva lasciato il campo aperto a investigazioni più utili per la storia delle antiche civiltà dell'isola.

A queste attesero recentemente i nostri.

L'acropoli di Jalysos, all'epoca dei Cavalieri chiamata il Filèremo, s'erge maestosa presso il mare, a circa 2 ore a sud di Rodi; e dall'alto

delle poderose torri, che i Cavalieri strenuamente contesero all'incalzante potenza ottomana, si domina la bellissima pianura e la baia di Trianda, la cui punta estrema si protende nel mare con la città di Rodi. Le piccole colline alla base del Filèremo nascondono i sepolcreti della città più antica: grandi tombe a camera scavate nel terreno vergine, contenenti vasi dipinti, armi di bronzo, oreficerie dell'ultimo periodo della civiltà micenea.

A circa quattro ore da Jalysos, verso sud, sulla costa occidentale, sorge l'acropoli di Kamiros, in vicinanza del moderno villaggio di Kalavarda. Su di essa nulla ormai resta di un tempio e di poche altre costruzioni scavate dal Biliotti; ma le colline intorno, su vasta estensione, sono occupate da necropoli, ricche di suppellettili svariate, appartenenti al periodo dalla tarda età micenea a quella ellenistica. Scavando sopra uno dei poggi estremi della necropoli, a sud, scoprimmo una tomba a fossa, coperta di lastroni di pietra, contenente alcuni vasi di terracotta, tra cui una bellissima anfora, dipinta a vernice nera lucente, databile al principio del sec. III av. Cristo.

RODI — TOMBA DELLA NECROPOLI DI KAMIROS (APERTA).

Maggiore interesse archeologico presentano le tombe del sec. VIII a. C., che il dott. Porro scoprì nelle vicinanze immediate dell'acropoli, a sud-ovest. Qui si trovarono due grandi ziri di terracotta, coricati sopra un fianco e contenenti scheletri rannicchiati con accanto vasetti di bronzo e alcune piastrine d'oro, decorate con motivi d'ispirazione orientale. Gli ziri, in forma di anfore, avevano dunque servito come casse funebri, secondo un rito praticato in quell'epoca a Rodi, a Creta e in altre località dell'Oriente ellenico. Lo ziro più grande, alto quasi due metri, adorno con rilievi di elegante stile geometrico, trasportato a Firenze, costituisce ora uno degli ornamenti più belli della sala orientale nel Museo archeologico, il quale vanta una rara serie dei caratteristici vasi e piatti rodii, dipinti con bei motivi floreali e zoomorfi, forse ispirati alla decorazione variopinta di tessuti e ricami, dei quali si è conservata a lungo la tradizione nell'isola.

L'interesse archeologico delle Sporadi, confermato da queste scoperte e da brevi ricognizioni a Cos, a Patmos, a Leros, determinò l'invio di una speciale missione a Rodi, che fu affidata al dott. A. Maiuri. Questi, non soltanto ha ripreso gli scavi sull'acropoli e nei sepolcreti di Jalysos, ha messo in luce notevoli monumenti nelle antiche località di Kimissàla e di Lèlos, ma ha raccolto le numerose antichità di Rodi, prima neglette, in un bel Museo, entro il superbo edificio dello Spedale dei Cavalieri, sobriamente restaurato per cura del Comando del corpo di occupazione.

Sotto la guida del Maiuri si sono poi ripristinati nella originale loro eleganza di forme gli *Alberghi* delle varie lingue in Rodi, e fra questi l'*Albergo della Lingua d'Italia*, mo-

RODI — ANFORA DELLA NECROPOLI DI KAMIROS.

RODI — TOMBA DELLA NECROPOLI DI KAMIROS.

dello nobile e perspicuo dell' architettura civile nell'isola all'epoca dei Cavalieri.

* * *

Attività maggiore svolse poi la Scuola nell'isola di Creta per integrare e continuare l'opera della Missione italiana.

Gortina c'interessava non solo quale importantissima città dell'isola all'epoca greca arcaica, cui risalgono il tempio di Apollo Pitio e la *Grande Iscrizione delle Leggi,* ma anche perchè, all'epoca romana, divenne capitale e sede del Governo della provincia di Creta e Cirene.

Le zone della nostra esplorazione furono due: cioè l'*area dell'antica agorà* che si stende di faccia all'acropoli, sulla sinistra del fiume Letèo, a nord della Basilica dell'apostolo Tito; e il *quartiere del tempio di Apollo Pitio,* il più centrale e più nobile della grande metropoli.

Nell'agorà presso il Letèo dovevamo anzitutto rimettere in luce il singolare edifizio circolare, che l'Halbherr aveva in parte scavato per studiarvi la famosa *Grande Iscrizione delle Leggi,* incisa sulla parete interna del suo muro perimetrale, ma che egli stesso aveva dovuto ricoprire, onde evitare che fosse invaso dalle acque del fiume vicino e di un canale irrigante, il quale vi passava sopra, provenendo da un molino.

Soltanto nel 1911 fu possibile iniziare questo scavo grandioso. Costruito un poderoso argine al Letèo, scavato su questo un nuovo letto al canale irrigante, l'edifizio circolare si potè completamente scoprire nel 1913. Era un *odèo,* di epoca romana. Oltrechè dalla sua disposizione, il nome dell'edificio ci è dato da un'iscrizione, trovata lì presso, nella quale si dice che l' imperatore Traiano, nell' anno 100, aveva ricostruito l'odèo caduto in rovina.

Ma la storia della costruzione rotonda è quanto mai complessa. Nell'agorà presso il Letèo, all'epoca greca arcaica (sec. VI a. C.) sorgeva un importante edifizio rotondo, il quale sui blocchi della parete interna recava inciso un complesso corpo di leggi, su ben 12 colonne, per una estensione di m. 8,70.

RODI - ALBERGO DELLA LINGUA D'ITALIA.

Rovinata la rotonda arcaica, — verso il principio del sec. I a. C., ne fu costruita una nuova, rimettendo in opera nel loro ordine primitivo i blocchi che componevano la Grande Iscrizione, ma adoperando altri blocchi, pure iscritti, come semplice materiale da costruzione nelle rimanenti parti del muro circolare. Gli scavi del 1914 hanno confermato queste induzioni, in quanto hanno mostrato che i blocchi sui quali è scritta la prima colonna dell'epigrafe formavano in origine la fiancata di un passaggio ornata con una bella cornice ad ovoli di stile caratteristico della fine del sec. VI o del principio del V a. C. Ma nel muro circolare, ricostruito al I sec. a. C., la porta era abolita e la cornice ionica nascosta nella compagine del muro stesso. Nell'area inclusa in questo fu poi adattato l'odèo.

L'ingresso all'orchestra e alle gradinate era da nord, coperto da volta. Ben conservato apparve l'edificio della scena, con le tre porte usuali e col pulpito sopraelevato dall'orchestra, la quale conserva ancora il pavimento a lastre di marmo. Della cavea restano le infime gradinate, divise da due scalette in tre cunei.

Restaurato nuovamente nel sec. III, l'odèo veniva abbandonato e ruinato all'epoca bizantina.

Nel *quartiere del tempio di Apollo Pitio*, le ricerche del dott. Oliverio ebbero la singolare fortuna di scoprire, sotto alcuni sepolcri bizantini, i ruderi di un sacello dedicato alle divinità egiziane, in cui le statue di culto, le offerte e le iscrizioni votive restavano sul pavimento dove erano cadute per la rovina dell'edificio. Rialzammo noi le belle statue marmoree alla base del podio, sul quale in origine dovevano trovarsi tre di esse, raffiguranti le divinità egiziane. Il sacello si componeva di un vano quadrato con ingresso da ovest e di un'annessa cripta col sacro fonte pel battesimo degli iniziati: sull' architrave, caduto dalla porta d' ingresso, si legge che una dama romana, Flavia Filira, insieme ai figliuoli, costruì e consacrò il santuario per voto e ringraziamento a Iside, a Serapide e agli Dei venerati insieme a loro.

RODI — VASI DIPINTI AL MUSEO ARCHEOLOGICO DI FIRENZE.

In serena maestà sono composti i simulacri di Iside e di Serapide; Iside coperta il capo da un velo ornato di frange col crescente lunare sulla fronte; Giove-Serapide col *kalathos* sulla testa e Cerbero accosciato alla sua destra.

Al posto originario restava un cippo cilindrico recante la dedica in ringraziamento a Iside e Serapide di una donna beneficata, forse la stessa di cui si vede lì a destra l'immagine matronale.

CRETA — STATUE DI UN TEMPIO DELLE DIVINITÀ EGIZIE A GORTINA.

Ad ovest di questo piccolo sacello dell'epoca dei Flavii si cominciò poi a scoprire l'imponente portico quadrilatero di un santuario più grande e più antico, nel quale le iscrizioni e gli oggetti di culto rinvenuti inducono a riconoscere la sede di un sodalizio dei cultori delle divinità egiziane o forse anche il sacro recinto in cui si compievano i misteri isiaci.

Del culto egizio introdotto a Creta all'epoca dei Tolomei, ritrovammo le tracce pure scavando le rovine del vicino palazzo dei Governatori di Creta e Cirene, chiamato, su molte basi onorarie, il *Pretorio* o la *Basilica*. Era questo un imponente edificio inalzato nei primi tempi imperiali, rifatto sullo scorcio del secolo IV; ed anche nel sacrario domestico del Governatore si trovò un'immagine femminile, con lungo serto di fiori attraverso il seno, col mantello a frange proprio di Iside, raffigurante la divinità detta Isityche.

Vicino al Pretorio s'inalzava un monumento in onore di Aulo Larcio Lepido Sulpiciano, che fu questore in Creta e poi generale di Vespasiano all'assedio di Gerusalemme; e tutta l'area fra il tempio di Apollo, il santuario isiaco, il palazzo del Governatore era gremito di ninfei, d'acquedotti, di basi iscritte, di statue onorarie.

Lo splendore della capitale della provincia di Creta e Cirene era ben degno dell'impero romano.

* * *

Di queste ultime scoperte i due primi volumi dell'*Annuario* non contengono che l'accenno preliminare; la illustrazione completa seguirà nei prossimi volumi.

Il periodico della Scuola di Atene comprende *articoli* e *notiziarii*. Con gli *articoli* illustra i risultati delle ricerche e degli scavi che vengono eseguiti dall'Italia all'estero; accoglie lavori di archeologia ed epigrafia greca relativi non solo alla Grecia propria, ma anche alle colonie greche dell'Oriente, dell'Italia, della Sicilia; inoltre si occupa dei monumenti medioevali per la storia dell'attività italiana in Levante. Nei *notiziarii* offre brevi cenni preliminari dei più recenti lavori eseguiti dalle nostre missioni in Oriente, fornendo la relativa bibliografia.

Così l'*Annuario* raccoglie quanto prima andava disperso in pubblicazioni molteplici, talvolta straniere, e rende agevole la conoscenza delle iniziative archeologiche italiane fuori dei confini della Patria.

CRETA — L'ODÈO NELL'AGORÀ DI GORTINA.

CRETA — GRADINATA DELL'ODÈO DI GORTINA.

* * *

Le circostanze politiche, attraverso le quali l'opera della Scuola di Atene si è svolta finora, sono state contrarie fin quasi dagli inizi.

Su dieci anni di vita dell'istituto, sette di guerre che hanno impegnato prima l'Italia, poi l'Oriente ellenico, poi il mondo intero. E in verità, pur volendo ricordare la Grecia nella ideale bellezza della sua terra amica ed ospitale, non possiamo dimenticare il disagio di aver risentito, pure nel nostro campo pacifico, i turbamenti di una politica oscura e mutevole. Nei primi mesi della guerra libica, i Greci esaltavano ogni successo delle armi italiane, considerandolo come un passo verso la realizzazione del sogno della riscossa contro i Turchi, per la quale Venizelos intesseva le fila tra le alleanze balcaniche; poi assistemmo alle ansie e agli entusiasmi della guerra contro i Turchi e della ripresa contro i Bulgari; alle speranze e ai timori seguiti alla pace di Bucarest.

Ma la pubblicazione del trattato di Losanna, che fece credere a una vicina retrocessione delle Sporadi alla Turchia da parte nostra, suscitò contro di noi un irredentismo ellenico, il quale nelle polemiche dei giornali, nei discorsi, nelle parodie teatrali ad Atene, assumeva la forma di una quotidiana provocazione. Quando anche le innocue nostre iniziative archeologiche a Rodi diedero motivo ai malevoli attacchi di qualche periodico locale, allora non mancò una nostra parola di protesta. Per uno o due giorni la Scuola fu dipinta da molti giornali ateniesi come capace di misconoscere le più sacre rivendicazioni della Grecia. Ma il nostro silenzio deluse poi la speranza di una polemica e l'abilità del nostro ministro di allora, il conte de Bosdari, ci procurò una rivincita a breve scadenza. Quando già da vari mesi si combatteva la grande guerra, il 12 aprile 1915, la nostra Scuola tenne una delle consuete adunanze scientifiche, e a questa intervenne il Re Costantino per invito del ministro italiano. Il giorno seguente i giornali greci, parlando dell'intervento del Re all'adunanza della Scuola italiana, avevano per questa parole così lusinghiere come non udivamo da un pezzo.

Poco tempo dopo tutti gli alunni della Scuola erano arruolati e ciascuno compiva il suo dovere militare in zona di guerra, e sulla linea del combattimento; Gian Giacomo Porro, capitano nel 111° fanteria, cadde nel bosco del Cappuccio il 28 agosto 1915. E la sua morte è stata il più puro tributo di devozione che la Scuola abbia reso alla Patria.

Intanto ad Atene la situazione politica diventava sempre più oscura e minacciosa. Quando l'ammiraglio Fournet, comandante le squadre alleate al Pireo, chiese che la Grecia gli consegnasse i suoi cannoni per attenuare la gravità del danno che gli alleati avevano avuto dal passaggio al nemico di armi e truppe greche, Spiridione Lambros che, da professore di storia bizantina, era divenuto primo ministro

di Re Costantino, fece comprendere che il Governo ellenico avrebbe resistito all'intimazione. Allora l'ammiraglio francese, per misura coercitiva, fece sbarcare marinai francesi, inglesi, italiani, i quali occuparono lo Záppeion e le alture a sud dell'acropoli. Ma nel frattempo soldati greci e cittadini della riserva, dalle alture a nord della città, con mitragliatrici e cannoni aprivano il fuoco contro i marinai: ne nacque una battaglia, che durò tutta la giornata del 1° dicembre 1916, e parte del giorno seguente.

Dal Falero le navi alleate iniziarono il bombardamento di Atene e le granate passavano sopra la nostra Scuola, che si trovava al centro della mischia.

Per buona sorte furono tutte granate più accorte di quella che il 26 settembre 1687 procurò all'armata di Francesco Morosini, assediante l'acropoli tenuta dai Turchi, la triste fama di avere squarciato il Partenone e sconvolta la grave compostezza del colonnato dorico dei propilei di Pericle. Questa volta, quasi a riparare l'antica involontaria offesa di un duce italiano alla più solenne creazione del genio ellenico, il ministro d'Italia, solo fra i colleghi delle altre Nazioni, si rifiutava d'imbarcarsi sulle navi per impedire il bombardamento e per trattare la conclusione di un armistizio.

La mattina del 3 dicembre 1916 le ostilità, ma non le ire, erano cessate con la promessa del Governo greco di consegnare i cannoni. Ventidue marinai della R. Nave «Libia» che avevano occupato la Scuola archeologica durante la battaglia — e v'erano rimasti bloccati senza viveri e senz'acqua — ebbero dallo stesso Lambros, memore della sua amicizia per noi, un salvacondotto per tornare al Pireo.

CRETA — INGRESSO ALL'ODÈO DI GORTINA.

RODI - IL DOTT. PORRO AL CASTELLO DI LEROS.

Da quei tristi giorni fino all'aprile del 1919 la Scuola servì di residenza alle nostre Missioni militari. Durante la Pasqua dell'anno scorso, — ristabiliti i migliori rapporti fra le scuole delle Nazioni alleate e i Greci, — anche la Scuola italiana, nella sua sede, poteva rinnovare convegni improntati alla cordialità dei tempi della sua fondazione.

* * *

Il 12 maggio 1919 la direzione dell'istituto è passata da me al prof. Alessandro Della Seta, della R. Università di Genova. Come nell'ordinamento delle Scuole archeologiche francese, inglese ed austriaca prevalse il concetto che alle istituzioni del nostro genere sia più vantaggioso il cambiamento periodico nella direzione, anzichè una direzione troppo prolungata, così tale concetto si è adottato pure per la Scuola italiana, la quale ha ora l'ispirazione di un pensiero nuovo e lo slancio di una rinnovata attività.

Altri giovani collaborano già col Della Seta e i giornali ateniesi del 29 febbraio e del 1° aprile hanno annunciato le prime adunanze della Scuola archeologica italiana dopo la guerra.

La dotazione dell'Istituto è stata nuovamente raddoppiata e il suo sviluppo sarà sempre maggiore se l'assisterà quella simpatia di cui è degno.

Scriveva or non è molto Ugo Ojetti, a proposito delle affermazioni intellettuali all'estero: « per conquistare e tenere un mercato è utile prima conquistare e tenere cervelli e animi ». La simpatia del paese e la sollecitudine del Governo non potrà mancare a istituzioni, cui è affidata la diffusione della cultura italiana, se prevalgano tali idee; se non venga meno la fiducia che l'Italia ha ancora un avvenire sui mari del Levante, sui quali s'incrociavano i navigli delle nostre gloriose repubbliche marinare.

Queste, che ho tracciato, forse un giorno potranno essere le prime pagine di un libro intorno alla storia e all'opera delle Missioni archeologiche italiane in Oriente [1]. Sia un libro di fervida devozione della Scienza verso la Patria.

LUIGI PERNIER.

[1] Per precedenti scritti, vedi:

B. PACE, *La scuola arch. ital. in Atene*, in *Italia*, 1913, p. 118-121.

L. PERNIER, *Gortina, capitale della Provincia Cretae et Cyrenarum*, in *Atene e Roma*, XVIII, 1915, p. 49-68.

N. TARCHIANI, *La scuola d'Atene*, in *Marzocco*, 24 giugno 1917.

B. PACE, *Contributi italiani all'archeologia dell'Oriente ellenico*, in *Atene e Roma*, XXII, 1919, p. 32-37; *Gl'Italiani e l'esplorazione dell'Oriente ellenico*, in *Memorie e monografie coloniali*, serie geogr., n. 2. Roma, 1920.

ATENE - PROPILEI E PARTENONE. (Fot. Alinari).

CACCIE ANTICHE.[*]

CACCIE GRECO-ROMANE.

IL Cinegetico di Senofonte si chiude con un elogio all'esercizio della caccia contro l'opinione dei Sofisti che, per raffinare i giovani a tutte le sottigliezze del sapere, li costringevano a vita claustrale e sedentaria. Nell'elogio dell' Imperatore Traiano, Plinio il giovane scriveva: « Che altro è mai vostro sollazzo se non ricercare le selve, levare le fiere dalle loro tane, valicare gioghi immensi e su per orridi greppi, avanzare il piede senza aiuto di chi vi dia mano? Era questo ai buoni tempi l'esercizio della gioventù, questo il diletto: con tali arti si addestravano i futuri comandanti; con le fugaci bestie in agilità, con le audaci in gagliardia, con le scaltrite in astuzia gareggiando; nè teneasi per un mediocre ornamento della pace che fosse liberato il piano dall'infestazione delle fiere e il lavoro dei campagnoli da una specie d'assedio ». Le invenzioni delle varie caccie erano attribuite agli eroi ed ai semidei: c'erano quelle a cavallo, dove si prendeva la selvaggina con un lungo inseguimento, caccie a piedi, dove ai soli cani era lasciata la cattura, altre si decidevano con un duello tra la belva e l'uomo e c'erano caccie con le reti, con i lacci e con le trappole. Nel secondo secolo i Nobili di Gallia inseguivano i lepri a cavallo, nella Scizia e nell' Illiria si cacciavano a cavallo i cervi, presso i Numidi gli asini selvatici. Senofonte voleva che colui che s'iniziava all'esercizio della caccia fosse persona istruita, di età non inferiore ai vent' anni: « di persona agile e gagliarda, di animo paziente, acciocchè superando ogni sorta di travaglio col corpo e con l' animo cavi diletto dall' esercizio ». Non troppo grasso, aggiungeva Oppiano, perchè ciò gli sarebbe d'impedimento. Non magro, perchè la pochezza dei muscoli lo renderebbe insufficente alla lotta. Voleva che i cacciatori portassero tunica succinta come quella delle amazzoni, stretta ai fianchi con una cinta di cuoio, un corto mantello sopra le spalle.

E con la destra brandiranno dardi
E doppi e stesi e falce abbiano in seno.

Polluce voleva escluso ogni colore vivace dalle stoffe per non spaventare in distanza le fiere: consigliava di avvolgersi il mantello al braccio sinistro per servirsene di scudo e dava la nota delle città dove più perfetti si fabbricavano i varii utensili di caccia, le stoffe, i cuoi, le reti, i lacci e le armi diverse. C'è giunto anche una lista di nomi di celebri cacciatori. Chirone, pedagogista e maestro di eroi, metteva l'arte venatoria tra le scienze della sua paideia. Il virtuoso Ippolito divideva il fervore della sua età fra i cavalli e i cani; i Dioscuri ebbero il vanto di aver prima insegnato fra gli uomini l'arte dei freni e dei guinzagli, e il Pelìde, eroe dell'epopea attica, e l'eroe italico Enea, e l' errabondo Ulisse furono esperti generali, non meno che cacciatori famosi.

Anche l'origine dei cani si avvolgeva nella favola. Oltre la riconosciuta parentela con la volpe e col lupo, si cercavano strani consanguinei dietro gl'indizi dei colori e delle forme. Vi furono dei cani celebri quanto gli uomini e molti grandi diedero celebrità al loro cane: Pirro, Esiodo, Icaro, Alcibiade, Atalanta. Si credeva che i cani femmine fossero più veloci, i maschi più resistenti: precoci le femmine, duraturi i maschi; facile a trovare una buona cagna, difficile un buon cane. Nell'età di Arriano la razza francese dei segugi teneva il primato e si compiangeva l'età anteriore, a cui erano rimasti ignoti simili animali. Irsuti e

CACCIA AL CAPRIOLO.
SCULTURA IN RILIEVO SUL PALAZZO SCOPERTO A CARCHEMICHS.

(*) Fonti: Arriano - Bertoni - Cibrario - Decembrio - Frizzi - Giovio - Gnoli - Giraldi - Magenta - Oppiano - Polluce - Ponziano - Sacchetti - Senofonte.

brutti di figura, i segugi erano insuperabili nel mantenere l'inseguimento delle belve tra i più intricati grovigli, e compagni fedelissimi dell'uomo guidavano i ciechi mendichi per le strade della Gallia. L'ora della caccia poteva esser molto varia:

Sull'entrar del giorno
e sul finire e a mezzodì: ed ora
a sera, e talor anco in fonda notte,
fiere domàro al lume della luna.

Gli animali che più si cacciavano in Grecia erano i lepri, i cervi ed i cignali: i lepri ci

UN CERBIATTO (BRONZO ANTICO) — NAPOLI, MUSEO NAZIONALE.
(Fot. Alinari).

vengono descritti nelle radure delle selve, ritti sui piedi posteriori, danzanti al lume della luna. Due uomini con la rete muovevano alla caccia: uno guardava la tesa, l'altro faceva la battuta con i cani e con un bastone. Ai cani l'incarico di sbarrare la ritirata, all'uomo del bastone quello di abbatterli. Per catturare i cervi, oltre le reti alla maniera delle lepri, oltre l'inseguimento coi cavalli in corsa, si usavano trappole e lacci, non per fermarli, ma per rallentarne la fuga con un impedimento messo alle loro gambe. Conservando così intatto quasi tutto il suo vigore, quando il cervo era raggiunto dagli uomini e dai cani ne seguiva un'aspra battaglia con calci e potenti cornate. Ma la caccia più frequente e più grandiosa era quella del cinghiale. Spaventoso è il ritratto che ne fa Polluce: rade i prati, scava la terra col grifo, arrota le zanne sul vivo legno dei tronchi, drizza l'irsuta criniera, fuoco manda dagli occhi, bava dalla bocca digrignante, difficile ad inseguirsi, ad affrontarsi, « insolens furibundus, magnanimus ». Circondato nel covo, fuggiva velocissimo, e non si avviluppava di primo slancio nelle reti, si volgeva e di piè fermo aspettava l'uomo: « Bisogna farglisi innanzi con lo spiedo — scrive Senofonte — ed attendere a questo con ambedue le mani, tenendo la sinistra innanzi, la destra indietro, perchè la sinistra drizza l'arma, la destra la tien salda. Le mani siano seguite dai piedi, la sinistra dal sinistro, la destra dal destro: e appressandovisi gli affacci lo spiedo, non allargando molto le gambe l'una dall'altra, e dirizzando tutto il sinistro verso la mano sinistra. Frattanto abbia l'occhio verso la fronte della fiera, osservando il moto della testa, e meni il colpo con lo spiedo saggiamente, acciocchè il cignale nel far la ruota non gli levi l'arma di mano e fracassatala si volti impetuosamente verso il cacciatore ». Con tanto furore il cignale si gettava innanzi, che tutto lo spiedo gli si cacciava dentro fino alla guardia, ma se il colpo falliva, l'uomo doveva gettarsi bocconi: solo allora le lunghe zanne dell'assalitore maschio non riuscivano ad addentarlo, e si sfogava a batterlo col muso e coi piedi. Meno aggressive e pericolose erano le femmine: invece difficili a catturare i cinghialotti, perchè si nascondevano con abilità ed erano guardati gelosamente dai genitori.

C'erano, oltre questi, nella costa mediterranea molte altre belve ora scomparse: l'elefante europeo, di grande statura e con la criniera, il toro selvatico, i leoni, varii secondo i paesi, biondi quelli di Armenia,

con lunghe e ben chiomate giubbe.

Bruni e senza giubba quelli della

feconda e sitibonda terra di Libia,

ma potenti e robusti sopra tutti. Neri e vellosi i leoni di Etiopia, di cui Oppiano vide un esemplare:

vidi e non udii
un tempo, quella sanguinosa belva
trasmessa agli occhi venne imperiali.

Nel quinto secolo av. Cristo i leoni si trovavano anche in Grecia. C'erano poi le tigri, le pantere, le linci, i pardi, variopinti, inchinati al vino, i lupi cervieri e gli orsi, amici delle selve recondite e dei frutteti.

Per prendere i leoni si scavava una fossa rotonda, larga e profonda, nel cui mezzo sorgeva una colonna di terra. Lo scavo era recinto

da una siepe e sopra la colonna si legava un agnello. Nella notte, richiamato dai belati, il leone si avvicinava, e dopo aver fiutato molte volte il recinto, lo sorpassava di un salto; ma l'esile colonna di terra non gli offriva sostegno ed egli rovinava nel fondo senza poterne più uscire. Sull'Eufrate i leoni si prendevano con le reti, spingendoli di notte a cavallo col rumore e con le fiaccole. Gli Etiopi preferivano affrontarli con larghi scudi, coperti di cuoio a striscie, e mentre le unghie del leone si impigliavano nel cuoio insidioso, lo colpivano con la lancia. Le pantere sacre a Dioniso, godevano fama di esser ghiotte di vino; prosciugate quindi le polle di acqua, dove erano solite bere, i cacciatori di Libia gliele empivano di generoso liquore e aspettavano che le belve ubbriache dopo molte capriole e salti si abbandonassero al sonno.

Tra tutte le belve il più timido è l'orso: il suo acuto odorato lo avverte nel fondo della foresta d'ogni lontana novità. Nel Tigri e nell'Armenia un solo uomo ed un solo cane espertissimo penetrava nel bosco e scopriva i nascondigli: poi con molte cautele recingeva il luogo di corde, da cui pendevano spauracchi.

> Innumerabil penne rilucenti
> d'aerei volanti, ali leggiadre
> d'avvoltoi, e di canuti cigni,
> e di lunghe cicogne.

Quando l'orso veniva sfugato, egli schivava le paurose corde e cercava solo salvezza dove un'insidiosa rete lo attendeva. Una volta però arretito bisognava correre con rinforzi, sostegni, uomini e corde, perchè gli orsi

> infurian fieramente e con mascelle
> e con branche gagliarde; e ben sovente
> riscapparon dagli uomin cacciatori,
> reti scansàro e caccia diroccàro.

Le caccie antiche erano certo per grossezza e per abbondanza di prede molto superiori a quelle che oggi si posson fare nelle parti più colte d'Europa, ma richiedevano anche un coraggio ed una resistenza che difficilmente oggi si troverebbero in un uomo civile.

CINGHIALE ASSALITO DAI CANI — NAPOLI, MUSEO NAZIONALE. (Fot. Alinari).

CACCIE DELLA RINASCENZA NELLA PIANURA PADANO-VENETA.

Nella legislazione Sabauda l'articolo 19 sui diritti del pubblico Erario bandiva così: « La testa, un quartiere od altra parte di ogni orso, cinghiale, daino, cervo, camozza, stambecco che si prendesse: uno sparviero od un falcone per ogni nidiata di sparvieri o di falconi: andava alla camera del Sovrano o del Barone investito dei regali minori ». Le caccie erano varie. « I cervi, i daini, i caprioli, le lepri, si piglia-

vano con le reti o con le saette. Coi cinghiali e coi lupi combattevasi con la spada. Le lontre s' infilzavano con lunghe forche; i lupi ed i cinghiali pigliavansi eziandio con varii ingegni di steccati e di fosse. Gli scoiattoli a guisa di topi ». E la nobiltà piemontese era molto amante di questi ginnici esercizi e vi si preparava con accurata scelta di attrezzi e di animali spesso tratti da paesi lontani: « Cani molto reputati erano gli alani d'Inghilterra e dell'Artese, destinati a perseguir lupi e cinghiali, erano molto feroci: cibavansi di pane e di galline e per poco che si lasciassero in libertà, uccidevano quanti porci, vitelli e pecore incontravano. Nodrivansi inoltre grande quantità di bracchi, veltri, segugi. Amedeo VII

PARTENZA PER LA CACCIA.
DA UN BASSORILIEVO IN AVORIO DI COFANETTO DEL SEC. XIV.

aveva quattro cacciatori, nove valletti e ottanta cani ». Accanto agli animali domestici destinati alle caccie, c'erano i selvatici tenuti in servitù per divertimento. « Uno stambecco vivo fu presentato dai cacciatori di Amedeo V Conte di Savoja a Carlo II Re di Sicilia. Un leone fu donato da Filippo II Re di Savoja, allora Arcivescovo di Lione, a Pietro Conte di Savoja, suo fratello, nel 1266; centodue anni dopo un altro leone fu donato ad Amedeo VI da Bernabò Visconti ». Nel 1481 il giovinetto Filiberto I duca di Savoja trascorse e troncò per la folle passione della caccia la sua giovinezza prima che questa fosse venuta al fiore, e negli ultimi mesi di sua vita che si chiuse a soli 17 anni, nell'ottobre cacciava a Belley, nel novembre a Yenne e ad Annecy, nel dicembre a Conflans, nel febbraio a Gap e a Grenoble, nel marzo a Lione.

Anche in Padova, sotto la signorìa dei Carraresi, c'erano leggi che governavano la caccia

FALCONIERE.
DA UN BASSORILIEVO IN AVORIO DI COFANETTO DEL SEC. XIV.

in ragione dei campi e dei raccolti. Il falco smarrito era di colui che lo trovava, ma con l'obbligo di denunziarlo e di aspettare tre giorni dopo la denunzia. Se il padrone si ripresentava, poteva riprender l'uccello sborsando l'equivalente. Il transito pei terreni coltivati era poi solamente permesso a chi cavalcava con il falcone. « Non differivano i Padovani dalle altre genti d'Italia pel diletto della caccia, esercizio elevato ad eccellenza dagli Arabi, favorito dai Principi, infiorato dalle belle, diretto da peculiari trattati, sottoposto a determinate regole, maneggiato da armi diverse, aiutato dai cani e dalle reti, ma più che mai dagli uccelli rapaci, varii di volo, facili a lasciarsi toccare, ritornevoli, ammaestrati e nudriti secondo la differente loro natura ed età, puniti se disobbedienti, e governati dalle tendenze loro d'istinto quasi discepolo dal maestro ».

Ma più illustri ricordi venatorii ci sono giunti degli Estensi. Sotto Niccolò III la Marchesana Parisina Malatesta allietava la Corte riunendo a sè intorno quanto di meglio in cavalli e in

L'OMAGGIO DEL CACCIATORE.
DA UN BASSORILIEVO IN AVORIO DI COFANETTO DEL SEC. XIV.

cani produceva il Ducato, specie per le caccie al falcone che erano le sue preferite. Ercole I fu iniziato agli esercizi ginnici fin dall'infanzia da grandi maestri come il Guarino, che con l'autorità di Senofonte lo vollero educato alla caccia e al nuoto. Il Duca continuò sempre questo esercizio ed ogni anno apriva solennemente il carnevale di Ferrara, tornando dalle caccie ai cinghiali in Raccano. Pari educazione ebbe Alfonso II; fin dai primi anni esercitato al giuoco della palla, alla lotta, alla pesca, alla caccia. Alfonso si occupava personalmente di armeria, ed aveva un'officina dove si eseguivano le sue invenzioni, ch'egli poi esperimentava nelle caccie affrontando cervi e cinghiali. Nè gli esercizi aspri rendevano il Duca selvatico, chè anzi fiorivano in Corte la poesia, la danza, la musica, e le grandi partite servivano spesso ad onorare degli illustri invitati. Nell'inverno tra il 1576 e 77 erano ospiti degli Estensi la Contessa di Sala e la Contessa di Scandiano e tra gli uomini di Corte il Canigiani, che così ci ha lasciato descritta una caccia: « Venerdì andammo ad ammazzare un cinghiale, con tante barche, carri, cavalli, spiedi, reti, cani ed uomini che sarìano state bastanti a pigliare Ferrara, nonchè un porco, già stracco, appostato e rinchiuso, ma che se ne andò graziosamente, bucando la tela e la rete dietro il bosco di saggina, dove egli era, e salvossi nella valle paludosa vicina senza esser visto da persona... Ci ristorammo il dì dipoi, dove a vista della signora Duchessa d'Urbino e della Scandiana e di altre signore principali, sebbene non tanto favorite, si ammazzarono in tanto campo quanto sarìa la sei o sette volte la Piazza di Santa Croce, alla campagna, benchè cinta di tele da tre lati e dall'altra di rete, sei lupi, quattro vecchi e di gran difesa e due giovani che uno si prese vivo e corse due o tre volte e un capro e due lepri che si erano lasciati rinchiudere dentro le tele ». E i lupi crebbero smodatamente in seguito nel Ferrarese « a segno che per salvare le bestie necessarie all'agricoltura fu d'uopo chiamare dal Regno di Napoli molti cacciatori esperti nel perseguitare simili animali ». Negli ultimi suoi anni il Duca Alfonso iniziava i giovani negli esercizi a lui cari. « Se era egli ristretto qual maestro che n'era ad insegnarne alla gioventù l'esercizio e ad esserne spettatore e giudice.... Nella primavera si facevano caccie nel gran parco alle volpi ed anitre e battaglie fra i falconi e gli aironi.... nell'estate a Belriguardo caccie di falconi e delle pernici.... nell'autunno a Mesola si cacciava coi cani nel bosco a cinghiali, cervi ed altri quadrupedi ».

CACCIA NOTTURNA — DA UN DIPINTO DELLA SCUOLA DI PAOLO UCCELLO — OXFORD, ASHMOLEAN MUSEUM.

Ma nella Lombardia più che in ogni altra

parte della Valle Padana, l'abbondanza dei selvatici rese grande il culto della caccia fin dai tempi longobardi: il Duca Alachi e Orba, nepote di Liutprando, lasciarono nella Lomellina memorie delle loro imprese. Sotto la grande signorìa dei Visconti le gesta si ripetettero più splendide e più numerose. Fra i primi Bernabò, quel fiero Signore della Rinascenza alla cui ambizione politica e forza militare non ragioni, non sentimenti, non leggi mettevano freno: egli agognava il dominio della Romagna e della Toscana e forse anche del Lazio: ne tremarono i Pontefici e gli cacciarono contro nemici sopra nemici. Non meno agitata fu la sua vita domestica: una turba di figli legittimi, tutti riccamente dotati ed imparentati; una moglie, Regina, che era il demone famigliare dell'ambizione; un fratello, prima nemico, poi simulato amico, poi suo domatore, e nella tragica fine la confisca dei beni, il saccheggio degli arredi domestici e la prigionìa nella rocca di Treccio: gli restò sola « una femina già da lui molto amata », Donnina de' Porri, che volle con lui dividere il carcere, assisterne gli estremi momenti, e deporlo vestito con le armi nel domestico sepolcro. Bernabò aveva protetto con un suo editto tutti i porci cinghiali del regno, chiunque li avesse catturati ed uccisi, o solo mangiato nelle carni anche in casa d'altri, era colpevole. In tutte le parti poi del Ducato teneva le mute dei suoi cani fra gli abitanti, e i suoi ispettori passavano di tanto in tanto a verificare la salute degli animali. Ciò parve raccapricciante a certi cronisti: eppure non doveva essere più gravoso di tante fiscalità che si subiscono oggi. Verso il 1365 Galeazzo II Visconti costruiva a Pavia un parco recinto da tredici miglia di mura; aveva nove porte e ponti levatoi sui due affluenti del Ticino. Vi erano dentro terre culte e boschive, animali domestici e selvatici: « La ca' dei levrieri, la colombara, la conigliara, la struzzaria, l'orsaria » e cinquemila cervi, oltre conigli, lepri, pernici, quaglie. « Spesse come le formiche e andavano a pascolare nei cortili degli abitatori senza veruna tema essendo a ciò avvezze ». Chi uccideva un daino pagava 100 fiorini, per un capriolo 50, per una lepre 25. Le caccie erano frequenti: a cavallo, con le reti, coi cani, coi falconi, e Galeazzo ebbe speciale amore pei falchi. Li faceva venire da tutte le parti e quelli che si smarrivano durante le caccie venivano ricercati con pubblici bandi, che promettevano premi e minacciavano multe. I campioni più valorosi erano imbalsamati dopo la morte: uno se ne conserva ancora nel Museo dell' Univer-

CACCIA NOTTURNA — DA UN DIPINTO DELLA SCUOLA DI PAOLO UCCELLO — OXFORD, ASHMOLEAN MUSEUM.

sità di Pavia con un elegante cappuccio di cuoio fino, velluto cremisi e seta bianca e celeste. Parecchi autografi ducali stanno a dimostrare la sua passione: del 1366 vi è una lettera al Duca Francesco Gonzaga: ne era latore il falconiere Bartolomeo: si chiedevano falchi pellegrini. Un'altra del febbraio dava notizia delle caccie che avvenivano mattina e sera e grazie alle quali il Duca era « plus sani de persona quam dudum fuerimus ». Si domandavano ancora altri falchi ammaestrati o selvatici. Nel settembre si chiedevano bracchi per razza; nello stesso mese altri falchi per mezzo di « Boarum de Lamum familiarem et falconerium nostrum ». Negli scritti a Lodovico Gonzaga del 1372 si domandavano cigni e si dava notizia di quelli giunti sciupati dal viaggio e si chiedevano ripetutamente falchi: « peregrinas vel Rochasinas aut Marinas ». In un'altra si chiedevano cervi « quod in Mantua nec in Mantuano non nascuntur nè inveniuntur », mentre ne aveva in abbondanza Lodovico Marchese di Ferrara.

Degno continuatore delle imprese paterne fu Gian Galeazzo: ingrandì il parco dove una grandinata nel 1445 gli uccise un gran numero di animali: protesse la cacciagione delle riserve e delle campagne e fece leggi contro i ladri di colombi e di cervi e bandi per le ricerche dei falchi e degli sparvieri smarriti. Favorì la distruzione dei lupi e delle volpi come dannosi all'altra selvaggina e assegnò un premio per ogni capo che se ne catturava. Per le sue caccie preferì come i Duchi longobardi la Lomellina, ricca di selvatici e specialmente di gru. Il Duca soleva cacciarle da solo, ne avvicinava i branchi camminando presso il suo cavallo che gli faceva da riparo e le abbatteva silenziosamente l'una dopo l'altra con le freccie della balestra. Si occupava anche personalmente di falconeria e faceva venire da paesi lontani libri e falconi. Ma l'importazione degli animali culminò sotto Filippo Maria: egli mandava delegati in Turchia, in Germania, in Polonia, in Ungheria; i cani gli venivano dalla Britannia, i pardi dall'Oriente arabico, gli astori dalla Dacia e dalla Pannonia. Fu lui che rese comune l'uso dei gattopardi nelle caccie alle lepri. In una partita, al Marchese di Monferrato, andò smarrito il suo falcone peregrino di nome Cipriano e il Duca Francesco Maria fece ricercare con pubblico bando l'uccello che portava nella zampa l'insegna del Marchese, premio dieci ducati d'oro a chi lo riportava. Quando alla signorìa dei Visconti dopo il breve interregno della Repubblica Ambrosiana si sostituì quella degli Sforza, l'amore per le imprese venatorie non diminuì. In una lettera della Duchessa Bianca-Maria Sforza al Duca Francesco, 2 ottobre del 1464, si dà notizia di una partita di caccia « con una bella compagnia di donne cittadine et homini ». Si erano abbattuti due cervi e un daino e la Duchessa scriveva dalla colombara di Mirabello, dove si erano fermati a fare colazione: « Habbiamo disnato con mille piacevolezze et hora se balla ». In altra sua lettera a Francesco Sforza, il Duca Lodovico-Maria racconta di essere stato chiamato per l'improvvisa comparsa di due cervi, ma il vento gagliardo gliene fece perder la traccia. Mezz'ora dopo nuova chiamata chè i suoi cani tornavano cacciandosene innanzi uno. « Io me affrettai de saettarlo cum la stambecchina che mi mandò Vostra Eccellentia ». Il cervo si gettò nella fossa delle mura dove, dopo lungo contrasto, colpito di saetta e di veretone, fu preso da Lodovico e dal suo aiutante. In una caccia al cervo Giovanni Galeazzo Maria corse pericolo di vita: travolto col suo cavallo in uno stagno profondo in-

CANE DA CACCIA - DISEGNO DEL PISANELLO.
PARIGI, MUSEO DEL LOUVRE.

CANE DA CACCIA - DISEGNO DEL PISANELLO.
FIRENZE, GALLERIA DEGLI UFFIZI.

gombro di tronchi di salici e solo la sua agilità e la sua esperienza nel nuoto gli diedero salvezza. Ma la più grande battuta pare fosse quella data dal Duca Francesco II Maria in onore di Carlo V nella Villa di Marmirolo: vi presero parte dodicimila persone e diecimila cavalli, e c'erano perfino le artiglierie; ma, spaventate dal gran trambusto, tutte le belve si dileguarono e non fu possibile trovarne una sola. Ma a Carlo V toccò poco dopo una piacevole avventura nel Mantovano: mentre un giorno si trovava tutto solo, un contadino, senza riconoscerlo, venne ad avvertirlo di una lepre e per un bel tratto imperatore e contadino corsero insieme la campagna finchè la lepre fu ritrovata. « E Sua Maestà gli dette col bolzone nel mezzo la testa e ammazzolla ».

CACCIE DELLA RINASCENZA NELL'ITALIA PENINSULARE.

I novellieri della Rinascenza intrecciarono le caccie alla storia di qualche loro personaggio perchè non immaginavano cavaliere che non fosse vago di tale esercizio e perchè quello più che altro dava luogo alle avventure che il gusto del tempo amava nelle prose narrative. L'Imperatore Massimiliano Cesare, secondo il Bandello, inseguiva un cervo nel Tirolo al confine della Baviera, quando s'imbattè in un boscaiolo che, scambiandolo per quel che non era, lo richiese d'aiuto. L'Imperatore infatti vestiva « certi panni di bigio mischio in abito vile ed ancora che egli fosse bellissimo prence,

EQUIPAGGIO DA CACCIA DEL MARCHESE LODOVICO GONZAGA — AFFRESCO DEL MANTEGNA NEL CASTELLO DI MANTOVA.

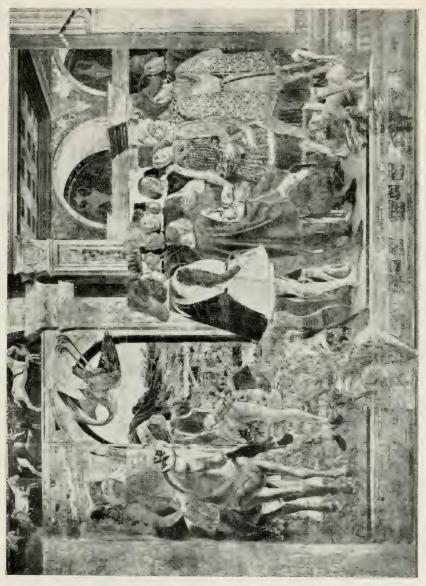
quel suo abito di cacciatore non gli accresceva punto di grazia ». E di Francesco I Re di Francia Giraldi scrive: « che pigliava gran diletto nelle caccie di cinghiali, di lupi, di orsi e di altre fiere selvaggie, era incredibile questi che egli aveva per cacciare i cervi, di modo che egli per seguitarli aveva alle volte otto o dieci cavalli apprestati in varie parti del bosco, per poter sempre con veloce e gagliardo corsiero seguire il cervo dovunque gli fuggisse ». Boccaccio narra di caccie alle gru, date in onore di ospiti illustri e di nobili che per divertimento o bisogno esercitarono l'arte della falconeria. Ma Franco Sacchetti ci riporta più alle usanze della borghesia fiorentina, all'uccellagione autunnale con gli sparvieri alle quaglie, specie nei piani tra Prato e Pistoia. E negli Statuti toscani la selvaggina veniva protetta dalla legge che stabiliva i mesi in cui si poteva catturarla e il modo della vendita. Uguale protezione si stendeva sui falchi. Qualsiasi negoziante di uccelli prima di esporne uno in vendita era obbligato con pubblico bando di farlo gridare, perchè chi l'avesse smarrito potesse verificare se il falco era il suo. Delle caccie fiorentine della Signorìa, oltre quelle al falcone da Lorenzo de' Medici stesso narrate in un suo poemetto, ce n'è una del poeta mediceo Poliziano, che narra le gesta di Giuliano de' Medici, modesto e sfortunato fratello di Lorenzo: è una battuta a grosse fiere in stagione straordinaria, poco dopo il ritorno delle rondini, che un proverbio italiano suole mettere nell'aprile tra le feste di due italici taumaturghi, San Gregorio e San Benedetto. Giuliano de' Medici procede a cavallo in testa alla muta « con archi e lacci e spiedi e dardi e corni ». I cacciatori lo seguono a cavallo e a piedi: il bosco è cinto di reti,

S. EUSTACCHIO — DAL DIPINTO DI SCUOLA DEL DÜRER — ROMA, GALLERIA DORIA. (Fot. Alinari).

> Chi sprona il buon destrier per la campagna,
> Chi l'adirata fiera armato aspetta,
> Chi si sta sopra un ramo a buon riguardo,
> Chi ha in man lo spiedo e chi si acconcia il dardo.

Gli animali battuti escono di corsa e secondo la loro natura pronti alla fuga o alla difesa:

PARTENZA PER LA CACCIA — FERRARA, MUSEO SCHIFANOIA.

RITORNO DALLA CACCIA — FERRARA, MUSEO SCHIFANOIA.

Già le setole arriccia e arrota i denti
Il porco entro il burron: già d'una grotta
Spunta già il cavriol; già i vecchi armenti
Di cervi van pel pian fuggendo in frotta.

La Dinastia Medicea portò fino nella papale Corte di Roma la passione venatoria: c'erano però stati dei precursori nel sec. XV: il Cardinale Mezzanotte e il Cardinale Ascanio Sforza: le loro partite erano rimaste celebri, in una presso Tivoli si usò per la prima volta il fucile e un poeta del tempo cantò con magniloquio il lampo ed il tuono della nuovissima arma. Questi cortei cardinalizi facevano poi coi trofei delle prede inghirlandate trionfali ritorni in Roma tra la curiosità generale e l'aspettativa. Salito al trono Leone X, sia per passione, sia per prescrizione dei medici che gli consigliavano il moto, si riprese all'ingrande l'uso delle caccie e si ebbero per maestri i cacciatori dell'Italia del Nord, dove l'arte si era con molti anni d'uso perfezionata. Ma i nomi degli attrezzi erano quasi tutti stranieri, specie francesi: si facevano anche venire di Francia uomini e cani levrieri e bracchi lumieri (limières), una sessantina all'anno, perchè nelle varie partite ne morivano parecchi uccisi dai cervi, dai cignali, dai mastini dei pastori e dei cacciatori per sbaglio. Il capo canattiere di Leone era un chierico che portava il soprannome di Serapica. Il Cardinale Franciotto Orsini aveva l'incarico della falconeria insieme al Cardinale Lodovico di Aragona e fu il più ardente cacciatore del suo tempo. Per le grosse partite si soleva recingere il bosco con lunghe striscie di tela abbottonate fra loro: erano alte circa due metri e tenute in piedi da forche: dietro le tele c'erano i guardiani che impedivano agli animali più audaci di sfondarle. Chiusi così dal recinto, i selvatici cercavano salvezza nell'unica porta lasciata appositamente libera, e quivi li attendevano i cacciatori. Il Pontefice in speciale costume assisteva da un rustico palco, ma del Sacro Collegio un bel numero di cardinali con archi, balestre freccie e spiedi s'impegnava in difficili e pericolose partite. Le prime caccie papali furono in luo-

LA CACCIA AL CINGHIALE — DAL DIPINTO DI FRANCESCO SNYDERS — FIRENZE, GALLERIA DEGLI UFFIZI.
(Fot. Alinari).

ghi diversi, di preferenza nei boschi del Viterbese, finchè si stabilì una bandita tra la Magliana e Ponte Galera: era un luogo già celebre, dove il Cardinale Giulio Riario aveva fatto nel 1480 una battuta in onore del Principe di Sassa, descritta dal Muratori: un'altra volta c'era stato il Cardinale Sforza; quella solitudine selvosa fu abbellita e curata da Leone X con l' opera del Sangallo: vi si costruì un bel padiglione, che c'è ancora, mutato in turpe casa colonica; c'era l' uccelliera a rete per gli aironi, la gazzara per le gazze, una conigliera per le caccie al furetto. Il Pontefice vi si recava in autunno e vi si tratteneva parecchi giorni. Altro luogo di ritrovo era Canino, presso il Cardinale Farnese. Là una volta il buffone della comitiva, fra Mariano, mentre cercava di far volteggiare la sua mula, piombò in un acquitrino, ed uno dei cacciatori corso in suo aiuto, mentre fingeva di soccorrerlo, lo ravvolse ben bene nel fondo melmoso, fra le generali risate. A quattordici cinghiali si diede quel giorno battaglia: uno enorme fu ucciso con la spada dal Cardinale Sanseverino, un altro dal poeta Dardano. Lo Sforzino, caduto da cavallo mentre seguiva un istrice, proseguì la corsa a piedi, lo raggiunse, lo ravvoltò nel mantello e fattone sacco lo gettò dinanzi a Sua Santità. Le partite proseguivano di luogo in luogo, ed usciti di Roma alla metà di settembre vi si tornava in novembre. Seguiva il Pontefice una comitiva di circa trecento persone, ed era una festa pei contadini e pei borghigiani delle terre traversate. D'una caccia a Palo lasciò descrizione il Giraldi: i cavalieri vi parteciparono in abiti di gala, coi berretti, con gli elmi e le insegne colorate. Sbucarono numerose le fiere che le vedette in cima agli alberi segnalavano: Giraldi, preso al ginocchio da un furente cinghiale, fu gettato per terra: un altro grosso cignale ferì malamente uomini e cani finchè non fu colpito a morte dal Cardinale Malaspina: un lupo furente s' avventò verso il Pontefice, ma gli sbarrò la strada un manipolo di gente, fra cui un padre teologo degli Agostiniani, e finalmente fra le belve inattese ci fu anche un toro che menò grande rovina prima di essere ucciso. In questa caccia Lan-

LA CACCIA DI DIANA — DAL DIPINTO DEL DOMENICHINO — ROMA, GALLERIA BORGHESE. (Fot. Alinari).

cetto, canattiere del Card. Cornaro, ubbriaco secondo il solito, correndo in aiuto di un cane alle prese col cignale, prima ferì per sbaglio il cane, poi si gettò sulla groppa del cignale, colpendolo senza direzione nè forza con un suo coltello; furente pei numerosi tagli la belva riuscì a liberarsi dall'uomo, lo rotolò a terra e ne fece scempio prima che potesse giungergli aiuto. Lo raccolsero morto e dopo averlo lavato con vecchio vino lo seppellirono sotto un'epigrafe che ne ricordava le molte sbornie. Mentre si ripartivano le prede avvenne nuovo spargimento di sangue umano: due cacciatori s'azzuffarono: uno ebbe il viso sfregiato da un colpo di scure, un altro perse un occhio. Ma l'ultimo episodio avvenne durante il ritorno a Palo: si era levato dalla selva un nibbio e gli fu lanciato contro un valoroso falcone, che datagli battaglia l'aveva già ridotto agli estremi: ma ecco all'improvviso rombare per l'aria un'aquila che assalisce alla sua volta il falcone e dopo breve duello lo fa venir giù morto sulla chioma di un acero: lo seppellirono trionfalmente in vetta di una torre e gli sovrapposero i trofei degli uccelli da lui uccisi, la catenella che soleva portare ai piedi e lo stemma del suo padrone il Card. Orsini. Altra caccia curiosa si soleva fare a Palo: le fiere venivano spinte in mare e quivi le colpivano i cacciatori dalle barche; seguiva il salvataggio dei cani che, spossati dall'inseguimento e dalla lotta, spesso erano sul punto di annegare. Altri luoghi di caccia frequentati da Leone X furono Montefalcone, Bolsena, Corneto Tarquinia. Cacciatore di Leone X ed autore di un trattato di Cinegetica frammentario, rarissimo, che si trova solo nella Nazionale di Roma, fu il Boccamazza. Egli conosceva bene tutta la provincia laziale e indica il modo come farvi la caccia. Si dànno poi dei precetti peregrini come questo: « il capoccia deve sempre stare allegro in la caccia e non mancare mai di animo ancora che non si trova fiera e finalmente deve tenere allegri li cacciatori ». — Si descrivono poi con esattezza i colpi con cui si doveva assalire la belva, quali erano giusti e mortali, quali pericolosi per colui che li menava, e si dà legge per le questioni che sorgevano per la divisione delle prede. — Gl' indumenti del cacciatore sono descritti così: « Deve portare la spada lunga la quale dovrìa tagliare un palmo e il resto dev'essere ammarrato.... Deve portare il cappello che le stia assettato in testa e non sia largo di pieghe e questo vuol essere forte acciò il vento non l'abbia ad alzare. Vol portare gli stivali i quali hanno da essere larghi.... e vogliono essere de modo che l'acqua non li passi.... Vol portare gli sproni corti e forti acciò, bisognando andare a piedi, non li possino dare fastidio.... Il cacciatore vol portare un corno e questo per più rispetti ». — I cani, secondo l'autore, si dovevano trarre da varii luoghi

LA CACCIA DI DIANA (PARTICOLARE) - DAL DIPINTO DEL DOMENICHINO — ROMA, GALLERIA BORGHESE.
(Fot. Alinari).

PARTENZA PER LA CACCIA — DAL DIPINTO DI AUGUSTO QUERFURTH — ROMA, GALLERIA DORIA. (Fot. Alinari).

CACCIA AL DAINO — DAL DIPINTO DI PAOLO BRILL — ROMA, GALLERIA DORIA. (Fot. Alinari).

d'Italia e da paesi stranieri, specie Inghilterra, Francia. Stimatissimi erano i bracchi francesi e i levrieri barbareschi che venivano di Turchia ma che era difficile aver puri. Fra le terre italiane Urbino godeva fama pei suoi bracchi e Ancona per i suoi levrieri, essendosi creata una razza con quelli che venivano da oltre mare. Una grossa parte del libro del Boccamazza è anche dedicata alla falconeria.

Nel Napoletano le caccie erano distintivo di nobiltà fin dai tempi di Federico II. I signori se ne occupavano personalmente e giuravano pei falconi e pei cani; i falchi si portavano nelle adunanze e nei viaggi e servivano d'insegna gentilesca per gli stemmi, pei cimieri e per le tombe. La Regina Giovanna I fu appassionatissima per la caccia e nel 1344 creò gran cacciatore Antonino Del Giudice Riccardo, suo famigliare, già addetto alla caccia delle pernici, falconi e fagiani, « per l'esercizio della caccia colle reti, e altro qualsiasi venatorio istromento e pel magistero dei cani ». Così dice il Regesto. Il marito di Giovanna I, Re Ludovico, avendo inteso che Tommaso Conte di Marsico aveva dei valorosi falconi peregrini,

UNA CACCIA AL TEMPO DI LUIGI XV — DALL'ARAZZO DI GIOVANNI AUDRAN — FIRENZE, GALLERIA DEGLI UFFIZI. (Fot. Alinari).

gli mandò per mezzo dei soldati ungheresi una lettera invitandolo a portargli i suoi falconi, per esperimentarli in gara coi propri. Alfonso d'Aragona diede una grande caccia per l'Imperatore Federico III nella località degli Strumi, 4 miglia da Napoli, e 5000 battitori per due giorni restrinsero tutte le fiere dei dintorni nella valle. Gli alloggi reali erano padiglioni e tende frascate non prive di ricche suppellettili e d'ogni genere di vivanda abbondevoli, e tre fontane gettarono giorno e notte vino. Il Re vi prese parte di persona col Duca di Calabria e le fiere venivano uccise sotto il palco dove stavano l'Imperatore e l'Imperatrice.

DINO TROCCHI.

UNA CACCIA ALL'EPOCA DI LUIGI XIV — DALL'ARAZZO DI GIOVANNI AUDRAN — FIRENZE, R. MUSEO NAZIONALE.
(Fot. Alinari).

CONIA — PANORAMA.

L'ITALIA IN ASIA MINORE: LA CARAMANIA.

L'ASSETTO quasi definitivo che la Conferenza di Parigi ha testè stabilito di dare alla Turchia asiatica, anche se per altri versi non molto gradito al sentimento nazionale dei Turchi, ha questo di buono nei risguardi con l'Italia, che la nostra zona d'influenza economica non sopprime nè modifica la piena autorità del governo turco. Quindi i Turchi stessi permetteranno di tradurre in atto tutto il nostro programma economico nelle regioni che ci sono state assegnate, specialmente in tutta la vasta fascia meridionale.

Questa regione varia, estesa, ricca ed amena fa capo a tre località principali: Adalia, Conia e Scalanova. Della prima — nucleo originario della zona d'influenza italiana in Anatolia — altra volta abbiamo mostrato vedute e monumenti [1]. Non così delle altre poco o affatto conosciute in Italia, e nondimeno ricche di memorie e di monumenti d'arte.

* * *

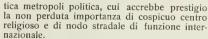
Conia, contrariamente a tanti luoghi d'Asia Minore, non s'impone al suo primo apparire per vaghezza distinta di panorama.

Nel grigio terreo della pianura sconfinata, una gran macchia nera di alberi nasconde la città, dietro le cortine sottilmente frastagliate dei suoi filari più alti. Non una linea caratteristica anima il paesaggio piatto e uniforme, interrotto appena da una breve collina. Ma fra le case di mattoni di un grigio cinereo come la pianura circostante, si perdono cento moschee erette dalla pietà d'illustri Sultani, innumerevoli *Turbé* col tetto aguzzo — tombe di venerati santoni —, lunghe strade coperte, sede dell'ampio e popoloso *bazár*, onde ben presto si comprende che Conia non è una delle solite placide cittaduzze di provincia, bensì un'an-

[1] Vedi *Emporium*, Vol. XLVI, Luglio 1917; Vol. L, Febbraio 1919.

CONIA — MOSCHEA DI ALA-EDDIN.

CONIA — MOSCHEA DEI DERVISCI E DI SULTAN SELIM.

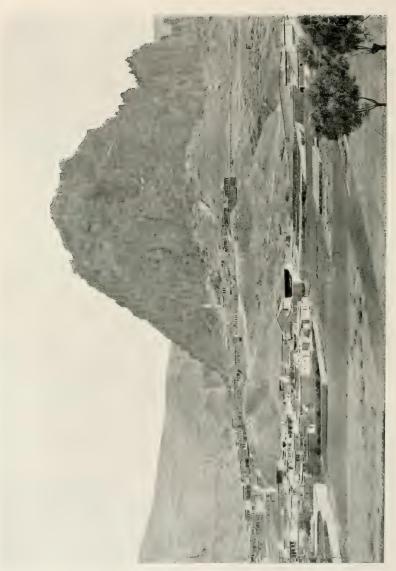
tica metropoli politica, cui accrebbe prestigio la non perduta importanza di cospicuo centro religioso e di nodo stradale di funzione internazionale.

Sulla collina centrale sorge tuttavia, quadrata al di fuori, sorretta all'interno da 42 colonne, la moschea del sultano Ala-Eddín. Lì vicino *Inglé Giamì*, col minareto stroncato e la porta squisitamente decorata come un merletto. Sul Bazár troneggiano i minareti della moschea di Sultán Aziz in forma di colonne corinzie sormontate da logge che sembrano lanterne, opera di quell'architettura erudita e di dubbio buon gusto, introdotta in Turchia dagli occidentali, nella metà del secolo scorso.

Più oltre la moschea di Sultán Selim II, eretta a mezzo il 1500 e lì presso il santuario sotto la cui cupola verde riposa Gielaleddin Mohamed Rumí, il celebre poeta e filosofo di stirpe reale del Turkestan, santo fondatore della potente congregazione dei Dervisci danzatori, o *Mevleví*, che in Conia hanno il capo ereditario nel Gran Celebi (attualmente S. A. Habdul Halil II), cui compete di cingere il Sultano Ottomano della spada del Profeta. Avanti al Conak — il palazzo del Governo — ampio e monotono casermone giallastro privo di ogni valore, ma non di ogni velleità architettonica — la moschea imponente di Sultán Sciaraffeddin, con la grande cupola armonicamente elevata fra le mezze cupole laterali, si mostra in tutta la sua maestosità.

Questo svariato complesso di opere e di monumenti ci parla soprattutto di Conia capitale dell'Impero di Rum dei Selgiucidi, da quando nel sec. XI questo popolo apparve col sultano Alp Arslán *(il fiero Leone)* alle frontiere dell'impero bizantino, fino all'epoca in cui fu sommerso dalla travolgente invasione dei Mongoli e Conia divenne capitale dell'Impero di Caramán, sorto dalle rovine di quello dei Selgiucidi.

CONIA — SEPOLCRO DEL SANTO GIELALEDDIN RUMI.

AK SCEHIR — TURBÉ DI NUREDDIN CHOGGIA.

AFIÙN CARÀ HISSÀR.

PANORAMA DI HIERONDA CON LE COLONNE DEL TEMPIO DI APOLLO DIDIMEO.

Epoca di vero splendore in cui Conia si cinse di poderose mura — ora del tutto distrutte — e vi fiorirono le arti e si favoleggiò che nella rocca fosse la tomba del divino Platone.

Nulla invece o ben poco ci resta della più antica città: *Iconium*, centro cospicuo dei bellicosi Licaoni, in cui secondo la leggenda Perseo avrebbe sospeso ad una colonna la testa di Medusa, onde il nome, da *Icone* cioè *figura*; toccata dalla celebre spedizione dei Diecimila; rinsanguata di coloni Romani col nome di Colonia Aelia Adriana; centro illustre di Cristianesimo fin dalla prima predicazione di S. Paolo.

Ma non di ricordi soltanto per fortuna è illustre Conia. La nuovissima stazione ferroviaria, ove pulsano le locomotive col rilucente nome di Bagdad, ci attesta l'importanza della città come punto obbligato di passaggio delle grandi vie del commercio; importanza strettamente connesso con l'immutabile fattore geografico e perciò immutabile essa stessa.

PORTA DELL'ANTICO « CHAN » A CIAI PRESSO CONIA (OSPIZIO PEI PELLEGRINI MEDIEVALI).

* * *

Centro molto caratteristico dell'altopiano — presidiato per qualche tempo da un nostro reparto — è Afiún Cará Hissár, ove la ferrovia di Cassabá si congiunge con quella di Haldár-Pasciá-Conia. Giace in una regione di aspetto molto pittoresco per grandiosi blocchi trachitici, fra tre punte aguzze e frastagliate di cui la maggiore è guarnita da un antico castello, inafferrabile nido d'aquile.

Ak Scehir, *la città bianca*, tra Afiún e Conia, è l'antica Philomelium, campo di battaglie illustri. Ai piedi anch'essa di una montagna, conserva notevoli monumenti selgiucidi.

EFESO — L'« ODEUM ».

SCAVI DI PRIENE.

EFESO — TEATRO SULLO SFONDO DEL MONTE KORESSOS (BULBUL DAGH).

Ad Ovest della città un Turbé, con colonne antiche, custodisce le spoglie di Nureddin Choggia, un popolare umorista del paese, vissuto ai tempi di Tamerlano, del quale si narrano storielle tra sciocche ed argute, che lo riavvicinano a qualcuna delle nostre maschere italiane.

* * *

La campagna di Conia — un altopiano elevato circa 1000 metri sul mare — è argillosa e ricca di calce e di potassa. Una grandiosa opera, costrutta con capitale tedesco, ma lavoro italiano, ne permette l'irrigazione di un tratto considerevole, trasportandovi una quantità invariabile di $m.^3$ 25 d'acqua al secondo.

A questa trascurata ricchezza agricola fanno riscontro altre ricchezze: di pastorizia e di miniere.

* * *

Conia e la sua regione confinano con l'altopiano dipendente da Adalia. E' una leggenda che il Monte Tauro impedisca ogni comunicazione fra le due città, perchè tale comunicazione esiste — attraverso Beí Scehir ed Egherdir — ed è segnata da avanzi stradali romani e da Chán — ospizi per le carovane — eretti dai Sultani Selgiucidi, sotto il cui dominio — come sotto quello dei Sultani di Caramán più tardi e, antecedentemente, in epoca bizantina e romana — le due regioni presentano unità storica o quanto meno amministrativa. Mentre restano quasi sempre in un certo modo distinte dal resto dell'Asia Minore.

* * *

Scalanova rappresenta il nucleo più importante delle nostre concessioni economiche verso Ovest, a confine con il possesso greco della regione di Smirne. E del commercio di Smirne è stata in passato — e potrebbe ritornare — concorrente non disprezzabile.

Essa è a pochi chilometri dalle rovine illustri di Efeso — metropoli romana della provincia d'Asia — con il teatro, la biblioteca, la grande basilica di S. Paolo e le strade con portici e monumenti. Il celebre tempio di Diana è oggi segnato da un pozzo d'acqua stagnante: gli avanzi architettonici e di scoltura sono nel Museo Britannico.

Efeso non è il solo grande nome antico della campagna di Scalanova. Ad essa appartengono Priene e Mileto e Hieronda, tutte nella vallata monotona e incolta nella quale scorre dormiente e flessuoso il fiume Meandro. Oggi la loro importanza è — può dirsi — raccolta da Sokia, notevole sede d'industrie di miniere e capolinea di una diramazione nella ferrovia di Aidin.

A Scalanova un castello — di origine non molto antica — è il solo ornamento del villaggio modesto, del quale il quartiere cristiano è soggiaciuto durante la guerra alla distruzione di fanatici mussulmani che presero pretesto da un bombardamento alleato. La fortificazione è anche estesa ad un breve isolotto presso la spiaggia, che i Turchi chiamano, come del resto anche Scalanova: *Kusc-Adassì:* l'Isola degli Uccelli.

BIAGIO PACE.

SCALANOVA — L'ANTICO « CUMMERKI » (DOGANA).

CRONACHE.

CRONACHE MUSICALI.

In Italia — come dicevamo sei o sette mesi or sono — lo sappiamo tutti cosa c'è di nuovo.

L'Italia è — chi osa negarlo? — la terra dei suoni e dei canti.

ESTER MAZZOLENI IN « DEJANICE ».

Basta fare una breve passeggiata nelle vie eccentriche di Milano — parliamo, per non complicare le cose, solo di Milano (che del resto è, come tutti sanno, la capitale morale del nostro paese) — per convincersene.

Organetti di qua, organetti di là; piani di Novara a destra, ciechi con violino a sinistra; fanciulli cantori a nord, cane danzante a suon di nacchere a sud. Ad ogni angolo di strada, una nuova sorpresa musicale vi attende; gli istrumenti più — per loro natura — socievoli, diventano austeramente solitarii. Udrete assoli di trombone, di triangolo, di xilofono, di cimbali; l'istinto ritmico delle vostre gambe sarà messo a dura prova dal continuo succedersi e contraddirsi di ritmi binarii e ternarii, di tempi allegro, andante, adagio. Come fare, mio Dio, come regolare il passo, fra tanta disparità di suggerimenti? E vi accadrà sovente di trovarvi nel giusto mezzo, fra due opposte voci — l'una che vi inviterà alla gioia e all'oblìo macinando una « danza moderna », l'altra che vi parlerà di dolore tritando i sospiri della Traviata; e voi — superstizioso come un italiano — trascurerete magari i vostri affari per correre verso la gioia; ed ecco, ad un inatteso giro di manovella, cambiar musica; ecco, là dove cercavate il sorriso, scrosciare dalla cassa armonica lagrime e singhiozzi; e allora voi potrete fare svariate considerazioni filosofiche, che sono molto utili allo sviluppo dell'intelligenza e del gusto artistico.

Sì, è un vero piacere passeggiare nelle vie eccentriche di Milano; ed è ancora più bello abitare in queste vie, perchè in tal caso il servizio musicale vien fatto a domicilio senza nessuna spesa per gli abitanti dei piani superiori, con spesa piccolissima per quelli degli inferiori e per gli esercenti i quali — alle loro molte benemerenze — aggiungono quella generalmente ignorata di essere i veri mecenati dell'arte del manubrio.

Non essendo statale, nè municipale, il servizio procede in modo meraviglioso: non un respiro, non una pausa di silenzio. I dispensatori di musica si seguono ininterrottamente, dai primi albori al più tardo occaso. Si vive in un'orgia di suoni, si è sospinti nel quotidiano travaglio da un irresistibile incalzarsi di ritmi. Ci si sveglia — anche se tutto va a rotta di

A. DERAIN: VELARIO PER « LA BOTTEGA FANTASTICA ».

A. DERAIN: SCENA PER « LA BOTTEGA FANTASTICA ».

collo — con « Un bel dì vedremo »; si fa colazione — anche se il termometro suda — con la romanza alpina della « Wally »; si va a dormire con la « Vedova allegra ».

* * *

Ma non è tutta qui la vita musicale di Milano; oh, no. Sarebbe ingiustizia affermarlo. Questa — dell'arte peripatetica — è certamente la manifestazione più cospicua della nostra vita musicale; è la sola che sia incoraggiata dagli editori di musica (i quali, però, stanno studiando uno speciale tassametro da applicarsi ai chiodi dei rulli sonori); è la sola che non sia osteggiata dal Governo; è la sola che tenga in qualche modo il pubblico al corrente della nuova produzione e che renda possibile lo stabilirsi di nuove celebrità artistiche, e l'affermarsi di nuove personalità. Ma — giova, ed è cagion di orgoglio ripeterlo — la nostra vita musicale non finisce qui. Oltre che nelle strade, si danno pubbliche esecuzioni anche in locali chiusi. Abbiamo avuto, infatti, nella passata stagione inverno-primavera, equamente distribuiti fra Conservatorio, Istituto dei Ciechi, Università popolare, Lyceum Femminile, Esposizione Permanente ecc., circa dodicimilatrecento concerti di musica da camera, quarantremila conferenze con contorno di pianoforte e canto, ventisettemila trattenimenti diversi con relativa presentazione di fanciulli prodigio, genii incompresi ecc., e tre concerti orchestrali.

— Tre soli?

— Tre soli, appunto. Non bisogna esagerare, coi concerti orchestrali; prima di tutto perchè, essendo troppo rumorosi, non permettono al pubblico di dormire; poi perchè costano molti denari. E quando la musica comincia, in certi ambienti, a costar denari, perde ogni carattere

A. DERAIN: FIGURINI PER « LA BOTTEGA FANTASTICA ».

di idealità, diventa materia e, come tale, va ripudiata.

Ma non parliamo di melanconie.

I tre concerti sinfonici sopra denunciati sono stati offerti ai sitibondi milanesi dalla pietà di alcuni stranieri: russi ed americani.

I russi hanno avuto la squisita delicatezza di mascherare il loro atto di filantropia artistica dichiarando nei programmi e sui giornali che i concerti — due, con lo stesso programma — erano tenuti a beneficio del Comitato di Soccorso ai Russi in Italia. Ma in realtà la più beneficata fu la Società dei Concerti Sinfonici la quale approfittò della felice circostanza per offrire — con tenue spesa — il primo dei trattenimenti promessi ai suoi soci, che – in mancanza dell'intervento russo — sarebbe stato un po' difficile realizzare altrimenti. Così abbiamo riudito — eseguita dalla solita mediocre orchestra racimolata all'ultimo momento — bellissima musica di Borodin, Mussorgski, Rimski-Korsakow, ed abbiamo conosciuto un ottimo direttore, Giorgio Pomeranzew.

VITTORIO GUI, DIRETTORE D'ORCHESTRA DELL' « AIDA ».

Quanto all'orchestra internazionale venuta fra noi sotto bandiera americana e condotta da Walter Damrosch, bisogna riconoscere che non si era mai udita una macchina più ammirevole. Che cosa straordinaria! Intonazione perfetta, attacchi perfetti, anche nei legni (e non rievocanti, come accade quasi sempre fra noi, la romana scalinata della Trinità de' Monti), archi che suonavano proprio davvero, anche dal terzo leggìo in giù, ottoni dalla voce magnifica, corni senza spiacevoli conseguenze, ritmica impeccabile.... tutto molto americano, in verità, molto made in U. S. A.

Quanto alla parte espressiva, all'interpretazione, all'anima.... anche questo sembrò tutto molto americano, molto made in U. S. A.

Ma già si tratta di pregiudizî europei; dunque non mette conto parlarne.

* * *

Gli impresarî teatrali italiani sentono i tempi; e dopo avere, per trent'anni di seguito, presentato nelle più varie guise una innumerevole serie di Traviate, Rigoletti, Aide a contorno di tutto intero il repertorio Pucciniano, di una parte di quello Mascagnano, ecc., sentono il bisogno di mutar l'aria e di offrire al pubblico famelico le più strabilianti ed ultime novità.

Così abbiamo avuto, al Dal Verme, una ripresa del rossiniano « Guglielmo Tell » che non conta, del resto, che una novantina d'anni di età; al Regio di Torino alcune recite della « Lucrezia Borgia » di Donizetti, che minaccia — per colpa di Ester Mazzoleni che ne è interprete superba — di ritornare stabilmente nei repertorî; al Regio, ancora, la esumazione della « Dejanice » del Catalani, che fu rappresentata per la prima volta alla Scala nella stagione 1882-83.

Ad onta del libretto quasi insopportabile, e dei due primi atti così invecchiati e così diversi — per lo stile, per il contenuto musicale, per la stessa atmosfera armonica — dal III° e IV°, « Dejanice » di Alfredo Catalani è, col « Sigfrido », l'opera che ha avuto maggiore successo durante la stagione invernale del Regio di Torino.

L'anima elegiaca e vibrante dell'infelice compositore lucchese ha trovato ancora una volta il pieno contatto con l'anima della folla. Merito della musica, che ha pagine ricche ancora di fascino e di freschezza; merito anche, bisogna dirlo, della esecuzione che, da parte di Ester Mazzoleni — Dejanice — ha raggiunto le più grandi altezze, sia per perfezione di canto, che per impeto lirico e drammatico; mentre la interpretazione generale e la esecuzione orchestrale hanno trovato nel maestro Panizza ogni cura geniale ed amorosa.

La compagnia di Sergio Daghilew dal canto suo, per non essere da meno degli archeologi italiani, ha rappresentato a Roma ed a Milano la « Bottega Fantastica », balletto in un atto, musica di Gioacchino Rossini, adattata ed istrumentata da Ottorino Respighi, e « Le donne di buon umore », commedia coreografica di Vincenzo Tomassini, tratta da una commedia di Goldoni e da musica di Domenico Scarlatti.

La necrofilia imperversa, nel mondo musicale italiano.

* *

All'Arena, grandi spettacoli lirici.

Per il popolo, si capisce. E il popolo accorre naturalmente in gran folla. Accorre in folla grande anche la piccola borghesia. Quella borghesia che da quattro anni è tenuta accuratamente lontana dai teatri d'opera — e da quelli di prosa — mercè i prezzi proibitivi dei medesimi. Quella borghesia che, non avendo la quotidiana abitudine di riunirsi in comizî alla Camera del lavoro e all'aperto, e di gridare « W. Lenin », « W. la rivoluzione », « abbasso i *sciori* » ecc., nè avendo — per i digiuni cui è costretta — fiato sufficiente per intonare « Bandiera rossa la trionferà », non è considerata pericolosa, e non trova dunque, come è logico, nessun comitato umanitario e nessun milionario democratico che si preoccupi dei suoi passatempi serali.

Il proletariato va nei posti da sei lire, beve l'aranciata e non vuol saperne di carabinieri per il servizio d'ordine. La borghesia va nei posti da 4,50 e 3 lire, non beve l'aranciata e lascia vivere anche i carabinieri. Il proletariato vede lo spettacolo che si svolge sul palcoscenico e sente l'orchestra. La borghesia vede poco, e non sente un' acca.

No, non facciamo i maligni. Non è premeditato il tiro giuocato ai frequentatori dei posti da 4,50 e 3 lire. Si tratta di un errore di costruzione, che ha fatto tenere il palcoscenico troppo basso; e della infelicità acustica dell' Arena che potrà essere forse corretta in parte l'anno venturo, quando, alzando il palcoscenico,

G. GREPPI: PROGETTO PER LA SCENA DEL II ATTO DELL' « AIDA ».

sarà possibile alzare anche l'orchestra; ma che non potrà mai essere eliminata del tutto perchè l'Arena di Milano non è quella di Verona. Astrazion fatta da questo inconveniente, al quale si cercherà, senza dubbio, di rimediare nelle prossime stagioni, il successo dell' iniziativa non potrebbe essere maggiore. Più di ventimila persone affollano, nelle sere di spettacolo, l'Arena. E' bello, da vedersi, il palcoscenico; ancora più bello è il colpo d'occhio offerto dal pubblico. Un'assemblea di ventimila italiani che rimane per tre ore immobile, e nel più assoluto silenzio — ecco un miracolo che può esser compiuto solo dalla musica. Molto bene potrà nascere da queste forme di spettacoli. Molto

G. GREPPI: PROGETTO PER LA SCENA DEL I ATTO DELL' « AIDA ».

potranno ingentilire gli animi e coltivare le menti. Specialmente se gli organizzatori avranno l'accorgimento e la forza di reagire a quelle vecchie e comode abitudini che da vent'anni dominano il nostro teatro lirico, e che lo hanno ridotto al presente stato di miseria. Chiamare le folle ad ascoltare non soltanto le opere che esse conoscono già a memoria, e venerabili per antico pelo; ma anche di meno note, e ignote affatto, e moderne.

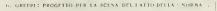
Squarciare il velo di pigrizia che la speculazione degl' impresarî e degli editori hanno pazientemente e perfidamente tessuto intorno alla sensibilità artistica del nostro pubblico, e del nostro popolo, rendendoli incapaci perfino di comprendere ed amare il verdiano « Falstaff »; uscire dalla cadaverica immobilità che rende impossibile ogni progresso, vana — ed irrisa — ogni fede, stupidamente inutile ogni eroismo di artisti singoli; dare — già che siamo all'aperto — un po' di ossigeno all'arte che, così come si trova, sta morendo di mal sottile. Il pubblico non dirà di no, ne siamo sicuri.

La muffa, il rammollimento senile, lo scetticismo glaciale sono nei cervelli di coloro che fino ad oggi gli hanno ammannito gli spettacoli d'opera, e non nelle folle italiane che sono le più intelligenti, e naturalmente disposte alla musica, ed entusiaste e vive del mondo. Ma che vogliono esser guidate verso nobili mète, e non fuorviate; vogliono essere educate e non male educate.

I dirigenti degli spettacoli all'Arena hanno nelle mani un meraviglioso istrumento per la elevazione del gusto musicale del nostro popolo; abbiamo fiducia che sapranno servirsene, come hanno saputo nei giorni scorsi egregiamente inaugurare la nuova istituzione.

G. GREPPI: PROGETTO PER LA SCENA DEL III ATTO DELL' « AIDA ».

G. GREPPI: PROGETTO PER LA SCENA DEL III ATTO DELL' « AIDA ».

G. GREPPI: PROGETTO PER LA SCENA DEL I ATTO DELLA « NORMA ».

G. GREPPI: PROGETTO PER LA SCENA DEL II ATTO DELLA « NORMA ».

Ottime — per l' « Aida » — le voci scelte, ottimi i cori, magnifica per sicurezza, per vivacità e per anima l'esecuzione d'insieme guidata dalla energica ed espressiva bacchetta di Vittorio Gui. Il pubblico di Milano conosceva già, per altre prove, questo musicista, e sapeva che è uno dei più serii, colti e valorosi giovani nostri.

All'Arena egli si è dimostrato rapido e valentissimo organizzatore di spettacoli teatrali, pieno di risorse, pronto e geniale nel segnare i mille ostacoli e le mille difficoltà impreviste che si frapponevano alla realizzazione pratica di un'impresa di così vaste proporzioni, e mai — prima d'ora — tentata a Milano.

Con lui si è fatto molto onore l'architetto Greppi per la felice ideazione delle costruzioni sceniche. C'è fantasia, c'è poesia, ci sono delle armonie — di linee e di colori — musicali nelle sue scene. Le ore del tramonto, lo scender della sera diffondono, fra i colonnati egiziani, e gl' idoli, e le palme, ombre e penombre piene di fascino. A saper guardare con l'anima, c'è di che sentirsi commossi. E certi effetti dei cori interni, autenticamente lontani, che giungono appena all'orecchio, come la voce di un altro mondo, sono anche pieni di fascino, e fanno intendere ed apprezzare ancora una volta la giustezza dell'ambiente scenico armonizzantesi al color musicale. E nella scena del Nilo, dove pur disturba la continuità delle costruzioni — che era inevitabile — fu bene ispirato il Greppi nella disposizione delle macchie e delle luci azzurre. C'è sentimento, c'è passione in quello che egli ha fatto.

C'è amore. L'anima e l'essenza dell'arte.

12 luglio 1920.

ADRIANO LUALDI.

G. GREPPI: PROGETTO PER LA SCENA DEL III ATTO DELLA « NORMA ».

LA COLLEZIONE DI QUADRI DELLA CONGREGAZIONE DI CARITÀ DI MODENA.

L'Amministrazione della Congregazione di Carità di Modena, per iniziativa del suo Presidente avv. Silvio Bonetti, ha recentemente raccolti e ordinati in due sale dei suoi uffici diversi quadri, che aveva prima sparsi qua e là, formando una piccola pinacoteca di non poca importanza [1].

Nella prima sala sono disposti i ritratti dei fondatori e benefattori delle pie opere dalle quali la Congregazione deriva. La raccolta ha principalmente un valore iconografico; ma tra i numerosi ritratti sono osservabili, anche sotto il rispetto dell'arte, quelli di Terenzio Santagata (1609), della contessa Erminia Codebò vedova Molza in Cimicelli (1707), di Bramante Antonio Rosti (1743), del conte Antonio Montecuccoli (1761), di Sante Filippo Lanzi (1814) e di qualche altro. La seconda sala contiene dipinti per lo più di soggetto sacro, pervenuti alla Congregazione da confraternite soppresse e da altre istituzioni di beneficenza soppresse esse pure o concentrate. Vi si nota un cartone di Bartolomeo Schedoni, raffigurante una Sacra

BENVENUTO TISI, DETTO IL GAROFALO: LA MADONNA E IL BAMBINO CON S. GIROLAMO E S. AGOSTINO. MODENA, CONGREGAZIONE DI CARITÀ.

[1] La Congregazione di Carità di Modena possiede un ricchissimo patrimonio storico e artistico: chiese e palazzi con affreschi, quadri, sculture, bronzi, ferri battuti ecc., oltre a quadri, ceramiche e codici miniati, depositati al Museo Civico e alla Biblioteca Estense. Questo patrimonio, che è stato riordinato e aumentato a cura dell'attuale Presidenza, sarà illustrato da un volume di prossima pubblicazione, edito dal cav. U. Orlandini.

Famiglia, che è una delle cose più importanti della raccolta; una testa di San Girolamo, vigorosa, espressiva, ora assegnata a scuola bolognese del 600 e corrispondente, io credo, ad

SCHEDONE: SACRA FAMIGLIA — MODENA, CONGR. DI CARITÀ.

una « testa di vecchio » che esisteva alla fine del sec. XVIII nell'Ospedale (istituzione anch'essa dipendente dalla Congregazione di Carità) e che fu già attribuita — solito accordo dei critici! — alle scuole del Canuti e dello Strozzi e al Peruzzini; una Sacra Famiglia, assegnata a scuola modenese del 600, corrispondente anch'essa, secondo me, ad un quadro che trovavasi un tempo all'Ospedale ed ora giustamente attribuito a Lodovico Lana, ottimo pittore modenese del 600; un ritratto di ignoto del Boulanger, il geniale pittore francese che tanto lavorò a Modena, alla corte degli Estensi, e che, allievo di Guido Reni, seppe unire nell'arte sua la grazia ed eleganza della linea propria degli artisti della sua patria con l'efficacia del colore e la forza della concezione propria del suo maestro italiano; due bozzetti sullo stesso soggetto (la Vergine col Bambino che incorona Santa Rosa) del Vellani e del Consetti, buoni pittori modenesi del 700 — valentissimo specialmente il primo e meritevole di uno studio particolare sull'opera sua —; un Cristo morto compianto dagli Angeli, di scuola guercinesca; una miniatura su pergamena di ignoto del 700, raffigurante la Deposizione dalla Croce, e altre cose, tra cui un quadro a tempera su tela raffigurante la Madonna col Bambino in trono fra San Girolamo e Sant'Agostino, di cui è autore, secondo alcuni, un pittore di scuola ferrarese della fine del 400 o del principio del 500 e, secondo altri, un modenese dello stesso tempo, e che io ritengo sia l'opera di maggior valore, artistico e storico, della collezione.

Restaurato in vari tempi e non poco deteriorato, questo quadro conserva tuttavia i segni di una bellezza che dovette essere notevolissima e che anche oggi si impone all'attenzione ed ammirazione dell'osservatore. L'atteggiamento e l'espressione delle figure hanno una grande compostezza e nobiltà; la purezza del disegno e l'armonia delle tinte sono vera-

BOULANGER: RITRATTO DI IGNOTO — MODENA, CONGR. DI CARITÀ.

mente splendide. Migliori le figure dei due santi: la Madonna, specialmente nella testa, si direbbe d'altra mano, se non si pensasse ad un probabile posteriore rifacimento. Il paesag-

gio — ed è peccato, perchè si presterebbe a interessanti raffronti — appare il più danneggiato dal tempo e dai restauri. Il quadro è, in in ogni modo, di molto valore artistico, anche indipendentemente dal suo valore storico, il quale però diventa notevolissimo, quando si pensi che autore dell'opera è, con moltissima probabilità, direi quasi con certezza, uno dei più forti e celebri pittori ferraresi: Benvenuto Tisi detto il Garofalo. Già l'esame del dipinto me l'aveva fatto sospettare; ma ora un documento, capitatomi fra le mani in questi giorni, me ne dà la prova.

Ai 16 di aprile del 1614 il cronista modenese Spaccini ricorda che « li Pri di Sant'Agostino hanno messo la tavola dell'Altar grande dipinta dal Benvenuto da Garofano Pittor Ferrarese che era al primo altare all'entrare dentro a mano destra dopo che hanno sbassato il Coro ». Nessun'altra notizia di questo quadro, che poi scomparve dalla chiesa. Il Lazzarelli, che descriveva nel 1714 le pitture delle chiese di Modena, e il Pagani che le descriveva nel 1770, non ne parlano; nessun-altro ne parla dopo. Ma eccolo ritrovato, se non m'inganno, nel quadro conservato dalla Congregazione di Carità nella sua piccola collezione.

Lo Spaccini parla di una tavola del Garofalo (tavola, si sa, oltre che per indicare un quadro dipinto sul legno, si usava, e più comunemente, per indicare un « quadro d'altare » in genere, sia su legno, sia su tela), senza accennare al soggetto del quadro: dal che si deduce che questo doveva essere a Modena assai conosciuto e che era pur certo il nome dell'autore. Esso, dunque, si trovava nella chiesa di Sant'Agostino, la quale, dopo essere stata degli Agostiniani, passò alla Congregazione di Carità, che ne restò proprietaria fino al 1883. La casa dove sono gli uffici della Congregazione è adiacente alla chiesa, e fu un tempo della famiglia Boschetti; poi nel 1768 passò all'Opera Pia Generale, e vi abitarono i Padri delle Scuole Pie e il parroco della chiesa. La Congregazione, che derivò dalla fusione dell'Opera Pia Generale con altri enti pubblici e confraternite (volgarmente la si chiama anche oggi l' « Opera Pia »), vi pose i suoi uffici nel 1883.

Il quadro del Garofalo, ricordiamo, si trovava in Sant'Agostino sul primo altare a destra, dove fu in sèguito collocato un mediocre dipinto di Nicolò Fenis, rappresentante San Casimiro re di Polonia, e dove è ora un grandioso gruppo in plastica del Begarelli. Poichè nel 1614 il quadro del Garofalo fu posto sull'altar maggiore, è ovvio che in esso fosse ritratto Sant'Agostino, titolare della chiesa. E Sant'Agostino lo troviamo appunto nel quadro della Congregazione. Altre modificazioni, però, furon fatte nel coro, circa cinquant'anni dopo, dall'architetto bolognese Gio. Giacomo Monti, che nel 1662 ricostruì la chiesa completamente. Il quadro fu tolto dal coro; nel quale si misero tre statue eseguite da Lattanzio Maschio e da Antonio Contraversi detto il Cestellino. Del quadro del Garofalo non avrebbero saputo più che farsi; forse, dopo tanto tempo, il nome dell'autore era stato dimenticato; forse il dipinto,

FRANCESCO VELLANI: LA VERGINE, IL BAMBINO E S. ROSA. MODENA, CONGR. DI CARITÀ.

rovinato dal tempo, dal fumo delle candele e da altro, sembrò troppo diminuito di valore, e fu trasportato in sagrestia, in canonica, in un luogo dove non disturbasse e dove finì per essere dimenticato davvero. Dalla canonica al magazzeno, agli uffici congregazionali — trattandosi di locali dello stesso padrone — il passo è breve.

Uno scudetto, con gli stemmi dei Rangoni e dei Pico, dipinto alla base del trono, conferma la giustezza della mia supposizione. L'unione dei due stemmi fa ritenere che il quadro sia stato eseguito in occasione di un matrimonio fra le due famiglie. Ora nel 1524 — vedasi il Litta — avvenne appunto il matrimonio fra

Claudio di Francesco Maria Rangoni, amico delle lettere e protettore dei dotti, e Lucrezia di Lodovico Pico, donna molto religiosa, nota anzi a Modena per le sue contese col Castelvetro, da cui fu derisa per la sua pietà. Il Garofalo, nato nel 1481 e morto nel 1559, dipinse dunque il quadro nel 1524 o poco tempo prima, vale a dire — se la data della sua nascita è esatta — verso i quarant'anni di età. E il quadro, in quell'occasione o in sèguito — ma

IGNOTO DEL 700: DEPOSIZIONE DALLA CROCE (MINIATURA). MODENA, CONGR. DI CARITÀ.

più probabilmente in quell'occasione — fu regalato alla chiesa di Sant'Agostino. I Rangoni avevano case nelle vie Carteria e Santa Chiara e nella Rua del Muro, vicino alla chiesa, e gli Agostiniani, a cui la chiesa apparteneva e che avevano pure un convento a Spilamberto, feudo dei Rangoni, erano stati altre volte beneficati da questa illustre famiglia.

Il quadro della Congregazione sente dello stile giovanile del Garofalo ed è lontano perciò da quello che, separandolo dagli altri ferraresi del 400, diventò poi caratteristico del celebre pittore. Un grande affresco *Il Trionfo della Chiesa Cristiana*, eseguito a Ferrara, per il refettorio degli Agostiniani, un anno prima del quadro di Modena, e ora nel Palazzo dei Diamanti, contiene una curiosa mescolanza di questi due stili, e con esso e con altre opere garofalesche, a Ferrara, a Firenze e a Roma, si potranno fare utili confronti.

GIOVANNI NASCIMBENI.

UN RITRATTO SCONOSCIUTO DI A. MANZONI.

È un ritratto di profilo, che ci presenta il Manzoni nei suoi anni più tardi. Infatti l'autore vi scrisse in calce: *Schizzo di Ales. Manzoni fatto a reminiscenza l' anno 1870 — Sala E. all' amico avv. Toccagni.* Da questo avvocato Toccagni, bresciano, il bel dipinto pervenne in eredità alla famiglia dei conti de Terzi Lana, dalla quale il giugno scorso passò alla Pinacoteca Tosio-Martinengo di Brescia.

Il ritratto è a olio, su tavola, e misura cm. 61 per 50.

Benchè fatto a memoria, per la nota riluttanza del Manzoni a posare, è così in armonia con la più nota iconografia manzoniana, che non credo vi sia luogo a dubbi su la somiglianza di esso. Quel che il pittore vi ha messo di suo è un amore devoto al grande modello. Schizzo lo chiamò il Sala, e dello schizzo ha tutta l' immediatezza e la freschezza espressiva: non ne ha nè la superficialità nè l' approssimazione sommaria; quasi che nel ritrarre la testa così fine del grande concittadino il Sala si sia lasciato guidare la mano da quello scrupolo costruttivo e da quello studio di perfezione che sono nello spirito dell'arte manzoniana.

Forse il Manzoni è uno di quei grandi per i quali si può giustificare la nostra assurda abitudine psicologica di ammirare e venerare le fattezze dei morti illustri nel loro aspetto senile, mentre per lo più l'opera loro migliore appartenne al fiore degli anni virili. Il Manzoni, che leva la mano dai secondi *Promessi Sposi* in età di cinquantacinque anni, e sopravvive ad essi per altri trentatre senza produrre nulla più che accresca la sua gloria, rimane però fermo nello spirito del romanzo immortale, nel quale ha riversato tutto se stesso, e dal quale estrae per sè il viatico morale che nutrirà tutta la sua lunga vecchiaia. L'unità profonda della vita e dell' opera è già intera nel suo capolavoro, e non s' infrangerà mai più negli anni di vita che gli rimarranno. Quel presentimento dell' al di là che ispira le pagine del romanzo e le vivifica di una solenne poesia, lo possiamo ritrovare intatto, senza diminuzione, anche in questa figura di vegliardo ottantacinquenne, che curva alquanto la bella testa canuta e figge

le pupille un po' stanche, ma pure e serene, nel mistero che lo invita a sè senza spaurirlo. E neanche si è smarrita nella fragile spiritualità quasi ascetica della tarda vecchiaia quella vena di bonarietà cordiale che era così caratteristica del Manzoni.

F. SALA: RITRATTO DI ALESSANDRO MANZONI — BRESCIA, PINACOTECA TOSIO-MARTINENGO.

Nel dipinto è palese la traccia del cilindro che copriva dapprima la testa del poeta: passando dallo schizzo al quadro, dalla reminiscenza immediata all' elaborazione amorosa, il Sala tolse dall'opera sua quella sgarbata stonatura realistica.

Del resto questo ritratto non è solo ad attestare il valore dell'artista. Eliseo Sala, milanese, vissuto dal 1813 al 1879, cresciuto all'arte a Milano, a Venezia, a Roma, godette bella rinomanza nell'arte del ritratto

Nella mostra della pittura lombarda del secolo XIX, tenutasi a Milano nel 1900 per opera della *Società per le Belle Arti,* figuravano quattro ritratti di lui, dei quali quello del Marchese Lodovico Trotti Bentivoglio è riprodotto nella guida della mostra stessa *(La pittura lombarda nel secolo XIX)*, scritta da G. P. Lucini. E il suo autoritratto fu esposto nella Mostra dell'autoritratto alla *Famiglia Artistica* nel 1916, ed è riprodotto nel catalogo di essa, pubblicato dagli editori Bestetti e Tumminelli.

ARTURO POMPEATI.

IL MONTE S. MICHELE, SU CUI DOVRÀ SORGERE IL MONUMENTO.

IL CONCORSO PER IL MONUMENTO AL FANTE.

La giuria ha giudicato. — Cominciamo col rispettare il verdetto.

Sopra più d'ottanta concorrenti la giuria doveva sceglierne — secondo il bando di concorso — dieci ed a ciascuno di questi assegnare duemila lire a titolo di risarcimento di spese. — Ne ha scelti invece quattordici. — E' segno che ha ritenuto il resultato del concorso anche migliore di quel che si poteva sperare. — Poi fra questi dieci o quattordici doveva sceglierne cinque da chiamare all'onore ed alla fatica della seconda gara. — E li ha scelti. — E' segno che ha creduto che questi cinque fossero capaci di svolgere i loro primi concetti in modo da dare all' Italia il monumento che sia degno del più alto e del più vasto dramma della sua storia nazionale.

A tener dietro alla cronaca quotidiana, a questo succedersi di ribellioni e di ondeggiamenti, a questo continuare di scosse minori dopo la scossa grande come nei fenomeni tellurici, c'è da smarrire il senso di ciò che rappresenta veramente quel dramma nella vita secolare del nostro paese. — E molti, disorientati, l'hanno smarrito; altri, intenti solo alle preoccupazioni del presente, l'hanno voluto dimenticare. — E pure non è difficile, in verità, ridurre la visione dei fatti recenti e degli attuali in una prospettiva storica capace di ristabilire una scala di valori effettivi nella valutazione di ciò che di grande è avvenuto, di ciò che resterà nella storia come immanente e di ciò che passerà in seconda linea come transitorio.

Sta il fatto che la nostra guerra, voluta o non voluta, necessaria o non necessaria, certo vissuta intensamente e aspramente patita dai migliori e dai più, rappresenta nella lunga storia d'Italia la prima vera affermazione della compagine nazionale, rimane come il primo fatto che possa dirsi veramente e solamente italiano. Per la prima volta nella storia — ripeto — piemontesi e siciliani, veneti e calabresi, pugliesi e lombardi — per parlar solo degli estremi — hanno sofferto insieme, insieme sperato, disperato e vinto, compatti e disciplinati, sotto una guida sola ed una sola bandiera. — Questo è quel che rimane nel bilancio che i posteri faranno.

Ma c'è di più — e non bisogna dimenticarlo: in questa scossa che ha fatto cristallizzare finalmente la quasi amorfa sostanza della nazionalità italiana, sono venute in luce certe proprietà della razza, le quali si credevano smarrite sotto una crosta di pregiudizi e si posson credere di nuovo perdute nell'ondeggiamento delle correnti attuali. — Sono le virtù di disciplina e di sacrificio, le riserve di costanza e di energia che sono apparse insospettate agli occhi di tutti, anche degli stranieri in buona o in mala fede. — C'è per noi ormai un simbolo di queste riapparse virtù italiche : il fante; cioè un uomo senza nome, armato, vigile, tenace, vittorioso.

Per la celebrazione del grande fatto e del grande simbolo la giuria ha scelto cinque progetti. — Non so con quali parole la relazione giustifichi la scelta e mi sembra vano, dinanzi al fatto compiuto, recriminare o discutere. Quel che importa è che da queste cinque idee, svolte e migliorate, venga fuori ciò che si deve e si può attendere: un bel monumento italiano. — Vediamone dunque prima di tutto gli elementi principali.

Gli architetti Griffini e Mezzanotte han diviso l'ossario dal monumento: hanno imaginato

GRIFFINI E MEZZANOTTE: PROGETTO « S. G. G. » — VEDUTA D'INSIEME.

GRIFFINI E MEZZANOTTE: PROGETTO « S. G. G. » — VEDUTA PROSPETTICA DEL TEMPIO.

GIUSEPPE MANCINI: PROGETTO « PROMETEO ».

EUGENIO BARONI: PROGETTO « FANTE » — VEDUTA D'INSIEME.

quello a mezza costa nascondendo una vasta camera a volta ed a pianta poligonale fra le mura di una fortezza; hanno concepito quello come un tempio, quasi sulla cima del monte, come una gran cappella funeraria per il raccoglimento e la preghiera. — Poi han collegato questi due nuclei principali con scale e rampe da Sdraussina alla vetta. — E' quindi un progetto che tiene strettissimo conto del monte, che ne sfrutta le accidentalità e le segue, docile e rispettoso.

Giuseppe Mancini lancia invece la sua mole dalla cima fino al cielo; per dar più forza allo slancio accumula alla base dell'edificio aspre congerie di rocce su cui puntano piani inclinati e poggiano dadi massicci. — La generale struttura piramidale culmina in una lanterna di cupola da cui la luce dovrebbe sprigionarsi in fasci concentrici; e tutta la mole all'esterno è ricca d'ornamenti, di linee mosse e spezzate, di metalli e di colori. — Nell'interno l'edificio a pianta pentagonale si svolge essenzialmente in due ripiani: nell' inferiore è l'ossario scavato in roccia con piloni e nicchie, basse come grotte, misteriose come cripte; nel superiore una gran cupola è voltata su cinque arcate e su cinque piloni rivestiti di figurazioni scultorie.

Il progetto di Eugenio Baroni è di tutt'altra natura: con un senso religioso egli ha steso una gran croce sulla groppa tonda del San Michele e lungo l'ascesa di questa nuova via della Croce ha posto le stazioni della preparazione e del martirio, sulla cima ha posto quelle del sacrificio e della trasfigurazione. — E' la prima volta — credo — che in un monumento di questa mole l'architettura appare subordinata alla scultura e riassunta in linee essenziali, in piani lasciati apposta in una cruda semplicità geometrica; quelle che dominano su tutto come idea e come forma sono le figure delle stazioni destinate a delinearsi sul cielo con figure schiette e nette, con la loro architettura essenziale racchiusa nei gesti e nell'equilibrio delle masse. — Lungo la scalea son quattro stazioni che l'autore descrive così: Stazione I. *L'appello* (Il fante abbandona la sua santa madre); Stazione II. *L'ascesa* (Il fante s'è avviato col suo fardello. L'anima della madre lo segue in preghiera); Stazione III. *La caduta* (Il fante cade sotto il suo fardello. L'anima della madre lo rialza); Sta-

EUGENIO BARONI: PROGETTO « FANTE » — STAZIONE I: « L'APPELLO ».

EUGENIO BARONI: PROGETTO « FANTE » — STAZIONE V: « LA FALCIAIA ».

zione IV. *Il pane* (Il fante dona il suo pane ai fanciulli). — Sul culmine del monte altre quattro stazioni elevate sopra l'ossario, ognuna su un braccio della croce, semplicemente postate su plinti quadrangolari: Stazione V. *La falciata* (Il fante cade l'ultima volta); Stazione VI. *I mutilati* (Un monco rievoca la gesta al cielo. La madre gli placa il cuore); Stazione VII. *Il reduce* (Tornato è il fante al suo lavoro coi bovi); Stazione VIII. *La vedetta* (Il figlio del fante ha ripreso il dovere della pace: vigilare). — In queste stazioni è il segreto lineare e sentimentale dell'opera; nella loro distribuzione su per la salita e al sommo del monte, sopra le ossa sante, è tutto il significato del ricordo e dell'ammonimento.

Alessandro Limongelli eleva su un basamento ottagono una rotonda traforata d'archi, aperta completamente verso l'alto; è la forma degli antichi tumuli trasformati in tombe monumentali lungo le vie consolari. L'interno ha tre ripiani: nell'inferiore scavato nella roccia è l'ossario, nel medio, a livello della terrazza esterna del basamento, è l'altare, nel superiore, grande aula circolare avente per cupola il cielo, sono

EUGENIO BARONI: PROGETTO « FANTE » — STAZIONE VI: « I MUTILATI » — LA TESTA DEL CIECO CHE ASCOLTA.

EUGENIO BARONI: PROGETTO « FANTE » — L'INTERNO DELL'OSSARIO VISTO DA UNA DELLE CANCELLATE.

il simulacro del fante, le colonne onorarie, le epigrafi e le vittorie.

Guido Cirilli da un gran dado innalza un basamento curvo-conico a sostegno di un'ara: pone poi ai quattro spigoli del dado quattro tripodi fumanti e fascia con una bronzea zona figurata tutta la base. — Nell'interno quattro tempietti circolari sono collegati da ambulacri ad una gran cupola centrale attorno a cui cappelle e nicchie completano il sistema planimetrico; e sotto sono adattate ad ossario le caverne scavate per i bisogni della guerra, ridotte a cripte con gli altari, mantenute come sacre reliquie di quella gloria che si vuol celebrare, di quel tormento che si vuol ricordare

*
* *

Ho scritto già, quando la giuria non s'era ancora adunata, che preferivo fra gli altri i progetti del Limongelli e del Baroni, allora nascosti anche per me sotto l'anonimo del motto; ripeto, oggi che la giuria s'è pronunciata e l'anonimo s'è svelato, l'affermazione della mia preferenza. Ma devo anche dire schiettamente come mi sembri che nessuno dei cinque progetti rappresenti per ora la soluzione del complesso e tremendo problema.

Imaginavo allora quel che dovrebbe apparire, per chi è stato là su, il ricordo monumentale dell'amore e del dolore con cui gli ultimi lembi della patria furono conquistati: e mi figuravo, come mi figuro oggi, qualche linea semplice e severa, qualche espressione d'arte nè complicata di simboli nè frastagliata da vecchie, trite figurazioni tradizionali. — Scarnite ossa deve contenere quel monumento — scrivevo — e grandi semplici cose ricordare: non altro!

Ciò posto, il progetto del Baroni, che ha pur riscosso tanto giusto plauso al suo apparire, sembrerebbe il più vicino a questa austera sem-

plicità, privo com'è di ogni superfluo, pieno com'è di vigoria plastica e di efficacia emotiva. — Ma come vedrà il pellegrino saliente la lunga scalea quei gruppi scultorii se sarà incassato fra il plinto e la spalla dritta ed alta della gradinata? Come apparirà da lontano o da vicino la visione dell'insieme se da lontano potrà confondersi col monte e da vicino non potrà gustarsi se non a sezioni? — Son domande queste a cui finora non ho trovato risposta soddisfacente.

D'altra parte il progetto Griffini e Mezzanotte, che ha con quello del Baroni in comune l'aderenza alla struttura del San Michele, manca di organicità, pecca nel troppo vivo contrasto fra particolari tolti da stili diversi, è timido e modesto troppo per esser solenne. — E a quello del Cirilli nuoce non tanto la somiglianza con la parte inferiore della cappella espiatoria di Monza quanto il superfluo di certi ornamenti, l'inutilità della grande fascia bronzea che nessuno scultore — credo — potrebbe eseguire senza monotonia.

Nel suo progetto il Limongelli trascura — mi sembra — il collegamento lineare dell'edificio con la groppa del monte e attenua la grandezza romana della concezione indugiandosi in dettagli malcerti, in vane reminiscenze che gli fan perdere un poco di vista la solennità semplice dell'insieme, l'austerità della generale composizione; mentre il Mancini, l'esuberante Mancini, profonde a piene mani, senza risparmio, i frutti della sua scenografica fantasia giungendo al pletorico ed all'inutile pur essendo partito da due semplici idee architettoniche: da una pianta pentagonale ingegnosissima e dalla elevazione di una piramide su quella pianta a cinque punte.

ALESSANDRO LIMONGELLI. PROGETTO «GOLGOTHA». — PARTICOLARE PROSPETTICO DELL'INTERNO.

Ognuno ha del buono da svolgere nella seconda gara e qualcuno anche dell'ottimo; non per nulla i cinque bozzetti trionfarono su più d'ottanta rivali. — Ma da questa gara deve

ALESSANDRO LIMONGELLI: PROGETTO « GOLGOTHA ». – VEDUTA PROSPETTICA.

GUIDO CIRILLI: PROGETTO « PATRIA » — LA FRONTE PRINCIPALE.

uscire il più bello e più santo dei monumenti d'Italia: conviene ricordarlo ancora una volta non per metter paura ai concorrenti ma per chiamarne a raccolta tutte le energie in uno sforzo qual'è richiesto dal tema. Il qual tema è enunciato in astratto da queste sintetiche parole del bando di concorso: « Il monumento dovrà — semplice, solenne, austero — sorgere sulla cima 3 del Monte S. Michele, in modo da vincere con la potenza dell'arte le attrattive naturali dei monti vicini e della circostante pianura, creando una mole che anche da lontano richiami l'attenzione e susciti i ricordi ». — Semplificare il complicato, abolire il superfluo, irrobustire il debole, render visibile, evidente, imponente lo scopo e la mole, meditare, sopra tutto, il monte, guardarlo da ogni lato, imaginarlo coronato dal monumento con l'anima del pellegrino che giunge per conoscere i luoghi del martirio e vuole scorgere il simulacro da lontano, senza esitare, dicendo: è quello, non può esser che quello! Tale il lavoro di svolgimento della visione e del concetto che i cinque bozzetti hanno accennato. Essi valgono in quanto propongono un'idea da sviluppare e da maturare; sarebbe un errore grave se i loro autori la considerassero definitiva.

Che essi abbiano la capacità di svolgere e di maturare la prima ispirazione non c'è dubbio alcuno. Possiamo quindi attendere con fede e con trepidazione l'esito di questa seconda gara dopo aver additato con franchezza e con coscienza quelli che ci sembrano i principali difetti da eliminare, gli errori da correggere. — Sentiamo tutta la solennità dell'attesa. — E il lavoro di questi concorrenti che raccolgono ormai ogni loro forza per dare all'Italia il monumento degno del più vasto e più alto dramma della sua storia di nazione, di questi artisti che son giunti dinanzi alla soglia della vera immortalità con la coscienza di esservi giunti, ci riempie di speranza, di ansia e di rispetto.

GUIDO CIRILLI: PROGETTO « PATRIA ». — VEDUTA PROSPETTICA.

ROBERTO PAPINI.

IL MONUMENTO ALLA MEMORIA DEI FERROVIERI DELLO STATO IN ROMA.

Il 3 agosto si è chiuso il concorso nazionale, bandito fin dallo scorso anno, per erigere in Roma un monumento alla memoria dei ferrovieri dello Stato, caduti in guerra. Un ultimo sguardo al salone, dove sono stati collocati i ventun progetti, ci consola nel considerare che tutti, in fondo, o quasi tutti, se presentano difetti, hanno il loro lato bello e buono: e ci consola sopratutto il vedere come fra i giovani scultori italiani non sia ancora penetrata quella decadenza che fa ormai strazio nella pittura; e che nello scolpire e plasmare si studi ancora il disegno e si modelli dal vero con spirito d'amore. Abbiamo notato in molti una tendenza verso il classico e l'antico, che fortunatamente non si può dire fredda imitazione e neppure plagio.

L'esposizione, se non ci ha completamente soddisfatti in nessuna delle opere presentate, neppure nella vincitrice, offre consolanti promesse per la scultura e l'architettura italiana.

E non abbiamo che ad inchinarci davanti alla scelta del Comitato, che ha dato la vittoria a « Spiga », che nascondeva il bel nome di Arturo Dazzi, il quale molto ha già fatto e molto promette di darci.

Per concezione è l'unico monumento, in cui l'impronta della classe e la glorificazione del combattente si siano fuse in una lucida e suggestiva sintesi: e nella sua semplicità rende bene l'idea del ferroviere che, durante la guerra, e per la guerra, resta fermo al suo posto e quella del ferroviere che compie da eroe il suo dovere per la patria. Semplice e conciso e sintetico nella forma, è composto di una base, troppo ampia, con uno zoccolo slanciato all'alto, movimento già molto usato in altri monumenti; zoccolo coronato dalla figura curva del ferroviere lanciabombe, simbolo dell'ardire e perciò nudo. Mentre in basso il simbolo ideale generico, molto ben trovato, è raffigurato dal ferroviere vestito nel costume da pioggia, scrutante l'orizzonte della sua vita di lavoro, in un avvenire di pace serena.

Naturalmente il nudo del Dazzi, come appare dal particolare, è egregiamente modellato e l'anima del nostro artista pare ripetersi nel ricordo del monumento al Toti, che, non so il perchè, ha fatto nudo, se non pure nel Toti ha voluto rappresentare l'ardire personificato in questa figura di martire eroe. Anche per il luogo, dove il monumento deve sorgere, esso è il più adatto.

Ercole Drei ha vinto il primo premio nel motto: « Aere perennius ». Il monumento è ottimamente proporzionato; il gruppo in bronzo serrato e chiuso poggia su una base sobria e mirabilmente disegnata; l'insieme ben ideato e condotto, col senso del luogo, risponde al tema in maniera un po' forzata, poichè il concetto dei ferrovieri è ispirato al sentimento del moto e della dinamica, che sviluppano ed alimentano la vita e le ricchezze del paese, portando verso la battaglia braccia e bronzi: il simbolismo è nella ruota, primo elemento di dinamica, spinta da figure tese nello sforzo dei muscoli, come trasportate sono pure le figure dei combattenti nell'impeto del moto: e di fronte sta la Vittoria alata recante allori.

BOZZETTO DI ARTURO DAZZI, VINCITORE.

Silvio Canevari, vincitore del secondo premio, ci fa osservare come ha voluto togliere al monumento ogni forma simbolica, dando lo svi-

BOZZETTO DI ERCOLE DREI, 1° PREMIO.

completamente al buio il nome, di qualche altro la tecnica indiscreta ce lo ha rivelato come in quello del Romagnoli.

Abbiamo notato il « Pro aris et focis », un'opera ben equilibrata di scultura e architettura, corrispondente alla località ed al tema: il soldato ed il ferroviere, che si stringono la mano in un giuramento risoluto di fede e di volontà; poco signorile nell'insieme, poco proporzionato e modellato non troppo bene.

Il Morescacchi, e non so se siamo indiscreti nel ritenere suo « Ergi », si è mostrato nobile e austero e signorilmente fine; ma purtroppo la sua colossale massa architettonica è sproporzionata coi gruppi allegorici e coi piccoli particolari ed il tema è svolto troppo genericamente, poichè come particolare per caratterizzarlo, non ha che la ruota alata. Le due figure che fiancheggiano il ferroviere ed il combattente, uniti in un patto di giuramento, sono di troppo e tolte avrebbe guadagnato più slancio il monumento, ed anche il tripode è di troppo... Dello stesso autore abbiamo osservato delle belle fotografie di un suo progetto di monumento anteriore al concorso, in cui lo scultore rivela uno sviluppo maggiore alla parte umana e realistica, facendo un'apoteosi fra il dovere compiuto dal ferroviere come soldato e come operaio. Sono due figure in bronzo su un cippo di travertino, da cui emerge la Vittoria alata, ispirata a quella di Ostia, ben concepite, tratteggiate con sicurezza, piantate con forza, deficienti nell'anatomia. L'architettura nelle sue linee dispiace, ma l'insieme è calmo e sereno e dà in chi l'osserva un senso di riverente e silenziosa commozione.

« In silentis et spes » ha vinto il terzo ed ultimo premio Guido Costanzo, che, secondo l'idea stessa dello scultore, ha raffigurato nel suo monumento la Concordia nello sforzo, e la Ferrovia che porta il suo aiuto al Trionfo. Il bozzetto non è terminato, poichè i bassorilievi avrebbero dovuto essere sei, tutti inneggianti all'olocausto e all'ardimento dei ferrovieri e all'Italia vittoriosa. Il Comitato ben ha onorato il lavoro delicatamente concepito, con corrispondenza al tema e alla località, svolto amorosamente e con maestria di composizione e plastica.

Questi i premiati: con ciò non è da escludere che tali lavori vengano eguagliati e forse superati da altri che, belli come monumenti di gloria alla patria ed ai suoi eroi, non hanno corrisposto allo scopo. Di qualcuno ci è rimasto

BOZZETTO DI SILVIO CANEVARI, 2° PREMIO.

BOZZETTO DI GUIDO COSTANZO, 3° PREMIO.

lava maggiore maestria di tecnica ed idea più geniale.

Il Tonini (?) in « Quercia » ha condotto un lavoro con perizia di composizione e di plastica; ma il gruppo principale è troppo decorativo e l'insieme troppo monumentale, pensando al luogo, in cui deve sorgere.

BOZZETTO DEL MORESCACCHI.

Il Tadolini (?), se è suo il monumento, è troppo funebre; il Ceccarelli (?) è fine, leggero e buono nella plastica; il Bodin ci fa sapere il nome, unendo al suo monumento per i ferrovieri, discretamente brutto, la fotografia di un bello e ben modellato altro suo lavoro.

Abbiamo notato cose orribili nei numeri 11,

BOZZETTO « PRO ARIS ET FOCIS ».

13, 14 con relative locomotive e relativo *numero* sulla locomotiva (!) e ci ha divertito un mondo la concezione, che non sappiamo davvero come chiamare, se non orribile e grottesca, dell'Avogadri di Canzo.

Del resto nell'insieme il concorso ci è parso riuscitissimo, e ci auguriamo che il Dazzi faccia scomparire quelle mende di che il suo bozzetto è accusato dai critici più severi e che presto sorga il monumento a perenne memoria di questi valorosi italiani, che posero il servizio della patria al di sopra di ogni pensiero e di ogni interesse privato.

COSTANZA GRADARA.

ESPOSIZIONI MILANESI.

L'apertura della biennale braidense, per l'assegnazione dei premii accademici, ha segnato, quest'anno, una piccola vittoria per chi l'aveva voluta indire: è noto infatti che l'opportunità di tale convocazione era stata alquanto discussa, per la coincidenza con l'Esposizione di Venezia. Ma la riuscita della mostra ha provato che i nostri artisti possono alimentare parecchie esposizioni nel tempo stesso. Infatti, la biennale milanese del 1920 — considerata nel suo insieme — appare senza dubbio superiore a quelle del 1916 e del 1918.

Vi trovo anzitutto un mirabile trittico sinfonico di un grande scomparso dell'ultima ora, Vittore Grubicy de Dragon: è forse l'opera più profonda di tutta la mostra.

Ma altre opere notevolissime vanno ricordate: Ambrogio Alciati sembra cercare vie nuove all'arte sua, nella suggestiva evanescenza cromatica de *La fine di un sogno*; Vespasiano Quarenghi, nella sua *Campagna milanese*, accoppia alla tecnica ariosa e sicura l'intensità dell'intuizione artistica; Pietro Fornari ottiene, ne *La madre*, un effetto di luce riuscitissimo, che dà vita a un'umile concezione piena di sentimento; Alberto Dressler, in un ritratto femineo fuori concorso, giunge ad attuare, in tenuissime sfumature lievemente opache, una sua fine visione d'arte.

VESPASIANO QUARENGHI: CAMPAGNA MILANESE.
(Premio Fumagalli di · Paese Esposizione di Brera).

Un altro artista che cerca vie nuove è Giuseppe Galli, il quale presenta un forte paesaggio all'acquerello e un'armoniosa scena boccaccesca, un po' manierata nel soggetto, ma intensamente sentita nella tecnica. Leonardo Bazzaro espone due luminosi paesaggi chioggiotti, uno dei quali — l'*Arrivo dei bragozzi* — mostra, nelle figure vivissime viste in armonia con il tutto, quasi la ricerca delle difficoltà tecniche da superare.

Ma molti altri artisti attraggono variamente l'attenzione del visitatore: una sicura gradazione di valori e di piani notiamo in un pae-

saggio montano di Adele Martignoni; una buona padronanza delle luci, nel *Mattino* di Giuseppe Miti Zanetti; due audaci tentativi di tecnica personalissima, nei quadri dell'Amisani. Il Belloni presenta un trittico interessante, *I nostri figli*: al centro si vede un esercito che avanza nel piano in un'aurora luminosa — ai lati due gruppi di cose morte, gli angoli della casa ricca e di quella povera, destinati a ricordare ciascuno un eroe caduto. Si tratta di un'opera veramente notevole: solo sarebbe stato desiderabile che le tre parti del trittico avessero raggiunto una loro visione omogenea ed unitaria, anzi che apparire quasi come tre quadri distinti, differenziati anche nella tecnica. Dobbiamo ricordare Arturo Ferrari, che, nella *Scena dell'antica Milano*, continua la serie delle sue serene e nostalgiche visioni cittadine; Marco Calderini, con una fine ed ariosa scena veronese; Pietro Bosoni, che, nel suo *Cristo morto*, osa cimentarsi in uno scorcio audacissimo. Fra i quadri che più attirano la curiosità dei visitatori notiamo: una colossale *Morte di Cola di Rienzo* del Pobbiati — tentativo di sintesi violenta di colori e di moto —; un ritratto mancineggiante del Cazzaniga, che sembra cercare più l'effetto che le difficoltà; un *Caino* del Melchiori, concezione senza dubbio fortissima, ma memore di altri esempî dell'arte teutonica; *Le Pazze* del Beraldini, un quadro suggestivo, profondamente pensato, sebbene gli rechi danno l'ambientazione di toni grigi e l'aggruppamento delle figure centrali.

Fra le poche donne accolte in questa esposizione, troviamo Ada Schalk, Anna d'Anna e Gaetana Radlinski: pittura corretta, se non grandemente notevole. Nè vanno dimenticati altri pittori degni di nota, come Corompai, Mascarini, Bresciani, Viviani, Egidio Riva — paesista, come sempre, mite e sereno —, Lazzaro Pasini, l'Andreoli, il Bettinelli, il Mezzanotte (che espone una madre con bimbo ambientati con signorile efficacia), Achille Jemoli, Glauco Cambon (con un ritratto somigliantissimo del pittore Sinopico), Vittorio Acerbi, Arpini, Balestrini, Carlo Paolo e Rinaldo Agazzi, Mario Moretti Foggia, Aldo Mazza, Maldarelli, Frisia, Reycend, Fratino.

LEONARDO BAZZARO: ARRIVO DEI BRAGOZZI.
(Esposizione di Brera).

Nell'ardua tecnica dell'affresco si cimentano nobilmente Federico Quarenghi e Mario Ornati; nella ricca mostra di bianco e nero ricordiamo le acqueforti del Greppi e del Sar-

PIETRO BOSONI: CRISTO MORTO
(Esposizione di Brera).

torelli, e le xilografie del Cisari, piccolo contributo all'arte del bel libro.

La scultura è resa in condizione d'inferiorità dal costo della materia prima: troviamo tuttavia un vibrante *Cristo* del Pellini, un aggraziato *Pescatore* dell'Alberti e un morbido corpo femineo, *Amori et dolori sacrum*, di Piero da Verona; notevoli anche il Boninsegna e il Panzeri.

* * *

La Federazione Artistica Lombarda, ospitata dalla Galleria Pesaro, ha inaugurato, quasi contemporaneamente alla mostra di Brera, la sua quarta esposizione nazionale. In questa notiamo due difetti — inevitabili nelle mostre indette da sodalizî formati dagli artisti stessi — l'intrusione di un poco di dilettantismo e l'esposizione di opere già esposte altrove. Ma tali difetti non sono, questa volta, molto gravi: d'altra parte, nelle sale della Galleria Pesaro, troviamo alcune opere tanto significative, da rialzare il tono artistico di tutta l'esposizione. Tre mirabili tele di Antonio Mancini, calde e vibranti di colore e di luce, ben degne del loro autore, contendono il primato della mostra ad una figura feminea di Adolfo Ferraguti-Visconti, una ricerca tecnica di sfumature cromatiche, veramente intensa e profonda, ed a tre impressioni pittoriche di un altro infaticabile ricercatore di difficoltà tecniche, Emilio Gola. Di fianco a

CARLO ARPINI: AL SOLE DI LUGLIO.
(Esposizione di Brera).

questi, s'aggruppano artisti d'ogni parte d'Italia: il Fragiacomo espone tre tenui paesaggi; il Miti Zanetti presenta una suggestiva *Venezia addormentata*; il Carbonati riafferma la finezza del suo gusto e della sua tecnica in una vasta serie di impressioni romane all'acquaforte.

Ricordiamo anche il Cambon (con un *Crepuscolo romano* suggestivo e semplice a un tempo), Beppe ed Emma Ciardi, Vespasiano Bignami, il Brignoli, il Discovolo (con tre paesaggi luminosissimi), Giuseppe Galli, Aldo Mazza, lo Zanetti Zilla, il Viviani, il Vianello (artista mite e sereno nelle sue piccole scene veneziane), il Sartorelli.

Alina Orio ha un paesaggio trentino, nel quale è una buona ricerca di valori cromatici e di luci; il Beraldini ha un trittico, *I ciechi*, che è uno studio intenso di espressioni, al pari del quadro esposto a Brera, ma con maggior senso d'armonia; il Bosoni, nei suoi *Viveurs*, tende verso una modernissima interpretazione psicologica della figura.

Fra le opere di scultura, il Romanelli presenta alcuni bronzi, molto discussi, di un'arte fra l'esotico e il primitivo, che ricorda alcuni atteggiamenti del neotradizionalismo francese; con lui ritroviamo tre scultori ben noti e cari agli amatori, Ernesto Bazzaro, Eugenio Pellini e Lina Arpesani.

VALENTINO PICCOLI.

PIETRO BOSONI: « VIVEURS ».
(Esposizione della Federazione Artistica Lombarda).

ALINA ORIO: DOLOMITE TRENTINA.
(Esposizione della Federazione Artistica Lombarda).

IL GRANDE MONUMENTO DI UN PICCOLO PAESE.

Il 31 agosto 1901 sorgeva in Pescia un Comitato per la erezione di un monumento a Francesco Ferrucci in Gavinana.

Il 31 maggio 1920 il monumento è s'ato scoperto, e il 22 agosto u. s. ufficialmente solennemente inaugurato.

IL MONUMENTO AL FERRUCCI IN GAVINANA, DI EMILIO GALLORI.

Gavinana ha atteso per quasi vent'anni il monumento che ricordasse il martirio del Ferrucci; e l'attesa non è stata vana, chè il monumento oggi sorto nell'angusta piazzetta di Gavinana è certo uno dei più notevoli monumenti equestri che vanti l'Italia d'oggi; e certo uno dei più suggestivi. Molte grandi piazze di grandi città possono bene invidiarlo a questa piazzola paesana sperduta tra i castagneti della Montagna Pistoiese.

* * *

E' un monumento equestre, in bronzo, dello scultore Emilio Gallori, l'autore del Garibaldi sul Gianicolo. Il commissario della Repubblica Fiorentina cavalca fieramente un superbo cavallo. E' un cavallo da battaglia, leggermente bardato, dalla grande coda sparsa al vento. Dopo una galoppata tra i fanti compagni, il duce ha sostato un momento per incitarli. Il cavallo si è fermato, spingendo in avanti la gamba anteriore sinistra e poggiandola forte e interita a terra, per sostenere l'impeto della corsa; la gamba anteriore destra è sollevata ad angolo retto con armonia e naturalezza perfetta. Delle gambe posteriori la destra è puntata a terra, la sinistra alzata appena un palmo, in atto di scalpitare nervosamente.

Il Ferrucci, ben piantato in sella, sugli arcioni, si rivolge con tutto il torso, quanto glielo consente la pesante ferrea armatura che lo riveste, verso il lato sinistro; e, brandita in alto la spada, incita i suoi alla battaglia. Il volto dell'eroe, incorniciato dall'elmo, appare, sotto la visiera alzata, indurito dall'esercizio delle armi, e come presago della fine imminente.

E' il volto dell'eroe che guarderà, senza contrarre un muscolo, l'uomo che lo colpirà a morte; e, già ferito e senza difesa, lo bollerà del marchio di viltà con quelle dure parole che dovettero penetrare assai più del pugnale del Maramaldo.

Il paese ha ora sciolto il suo voto. Il colle sacrato dal martirio ha il suo altare. E le tappe del martirio saranno segnate da cippi marmorei, come una Via Crucis; dalla Selva delle Vergini, alla Cappelletta di Ramiserre, dal campo di Selvareggi, alla casa Battistini, sulla piazza di Gavinana, dove il Ferrucci morì sgozzato, proprio dinanzi all'odierno monumento.

E un culto ha veramente questa gente di Gavinana per il Ferrucci.

Quando il monumento venne portato dalle fonderie di Pistoia fin sulla Montagna, caricato sur un poderoso carro, il peso della mole bronzea non permise alle bestie che trainavano, di attaccare la salita della strada che dalla destra della via Mammianese porta a Gavinana.

Il carro rimase fermo, mentre le bestie tiravano inutilmente.

Intanto, sulla piazza del paese i paesani aspettavano il monumento. Era tant'anni che lo aspettavano (da quando Garibaldi versò la prima quota per la sottoscrizione popolare) e non pareva vero che quello fosse il giorno. La voce che il carro si fosse arrestato alla salita, arrivò in paese mentre già la folla s'impazientiva. E allora giù tutti, incontro al « Ferrucci ». Uomini, donne, ragazzi. Le bestie non ce la possono? Abbiamo qua le nostre braccia. Su, su e su! Sotto la spinta di que' muscoli e di quelle volontà, il carro si mosse. E la mole del monumento si avanzava ora al di sopra di quella folla di montanari, sotto la cupola verde de'

castagni, verso il paesino così piccolo e sperduto tra le foreste — che non pareva potesse accogliere un sì gran monumento.

E invece l'ha accolto e l'ha fatto suo — e così bene che nella piazzola il grande monumento equestre s'è armonizzato mirabilmente e non v'è ombra di contrasti o di squilibrio.

FRANCESCO FERRUCCI.
(Dall' incisione che ha servito al Gallori per il monumento di Gavinana).

* * *

In quella giornata del 31 maggio, in cui il monumento fu scoperto e consegnato dal Comitato al paese, non furono pronunziati discorsi. V'era l'autore, con Arduino Colasanti, Peleo Bacci, l'on. Gualtierotti-Morelli e pochi altri, convenuti come per una gita sulla Montagna. Fu letto soltanto, per necessità di legge, l'atto notarile di consegna. E in esso opportunamente si ricorda l'impresa del Ferrucci; e si nota che il monumento vuol rammemorare la data 3 agosto 1530, il nome e l'esempio del grande soldato della Repubblica Fiorentina, e fermare con un segno imperituro il luogo dove il Ferrucci cadde e fu sepolto in tomba ignorata; così che « tutto il Colle di Gavinana fu un altare della libertà, santificato dalla sventura, dal sacrificio, dall'ideale, ove nei giorni fortunosi del risorgimento italico trassero ispirazione di civili eccitamenti, romanzieri e poeti come il d'Azeglio il Guerrazzi l'Aleardi e dove convenne il popolano Ciceruacchio e dove ritemprò la fede e il proposito Giuseppe Garibaldi mallevando la conquista di Roma ».

Mi sembra che in un documento notarile scritto ad ogni effetto di legge su carta bollata, non si poteva dire meglio di così il significato ideale di questo monumento.

Il quale — ideato dall'autore del Garibaldi sul Gianicolo — posa sur uno zoccolo di botticino di quelle cave medesime da cui fu tratto il materiale per il monumento a Vittorio in Roma.

Son due rilievi che ricordano Roma e l' Indipendenza.

E il Ferrucci morì per un'idea d'indipendenza; e seppe morire come poteva un romano.

FRIO DA PISA.

IL CONCORSO PER IL NUOVO PALAZZO DELL'ISTITUTO NAZIONALE DI ISTRUZIONE PROFESSIONALE IN ROMA.

Il Concorso nazionale bandito dal Ministero di Industria e Commercio per la nuova sede dell'Istituto Professionale di Roma, si è conchiuso in questi giorni, con la vittoria del progetto presentato dall'architetto Marcello Piacentini.

Si tratta di un vasto edificio, della superficie di circa mq. 10.000, diviso in due zone: la 1ª, quella anteriore, destinata alle scuole, alla biblioteca, al museo, al salone delle conferenze, alla direzione ecc.; la 2ª, posteriore, destinata alle officine per l'insegnamento pratico dei mestieri.

FACCIATA DEL PALAZZO DELL'ISTITUTO NAZIONALE D'ISTRUZIONE PROFESSIONALE, SECONDO IL PROGETTO PIACENTINI.

L'Istituto riunirà l'attuale museo artistico-industriale, l'attuale Istituto Professionale e altre scuole del genere: in esso verrà impartito l'insegnamento delle industrie artistiche, industrie edili e industrie metallurgiche. E' il primo grande Istituto del genere che si crea, ed a capo di esso, anzi si può dire *creatore* di esso è il valoroso ing. Lorenzo Andreoni, che da più anni vi dedica tutta la sua vita e il suo sapere.

La Giurìa del Concorso era composta degli architetti Manfredi e Giovannoni, del professor Ferrari, dell'ing. Venezian e del direttore dell'Istituto, ing. Andreoni.

Il verdetto è stato emesso a voti unanimi, e dalla relazione lucida, stesa dal prof. arch. Giovannoni, stralciano questa parte che riguarda appunto il progetto del Piacentini:

« L'esterno dell'edificio è caratterizzato da un bel movimento della grave massa, ottenuto mediante un'indovinata distribuzione di angolo con due loggette basse fiancheggiate dalle torri che contengono le scale, e mediante altresì la sopraelevazione del forte corpo di fabbrica che occupa la zona centrale del fabbricato. Il motivo architettonico adottato nelle principali zone delle fronti esterne è quello di una successione di arcate, che comprendono ciascuna le finestre dei tre piani ed accentuano lo sviluppo verticale, come espressione ripartita dello schema dell'edificio.

« In tale espressione, raggiunta con grandissima sobrietà senza cornici e senza ornati, è la rispondenza, che quasi può dirsi di sentimento generale, con la struttura di cemento armato, ben più efficace che non quella della spicciola e meschina ripetizione degli elementi di una nascosta intelaiatura; e nell'aspetto d'insieme, semplice, severo, a larghe linee, vario nella unità, è la armonica concordanza con l'espressione insita nel tipo del fabbricato e nella sua destinazione, con le condizioni richieste dall'ambiente. Un Istituto Tecnico-Artistico d'istruzione professionale in Roma è veramente nella sua sede adatta in questo edificio ».

Il secondo premio è stato accordato al progetto degli architetti Leoni e Benigni e il terzo all'architetto Caniggia.

I lavori verranno iniziati prontamente.

ONORANZE A GIULIO MONTEVERDE.

In Bistagno d'Acqui il giorno 8 settembre si è scoperta la bella Madonna intitolata « Il Poema della Pace », donata da Giulio Monteverde alla sua città natale. Il capolavoro artistico è stato posto per volontà del maestro in *cornu epistolae* dell'altare della chiesa parrocchiale. Venne nello stesso giorno inaugurata la lapide monumentale, opera egregia di Vito Pardo, discepolo del Monteverde, rappresentante l'artista colle figurazioni della « Bellezza » e della « Idealità ».

VITO PARDO: LAPIDE IN ONORE DI GIULIO MONTEVERDE INAUGURATA A BISTAGNO D'ACQUI.

UN CONCORSO DI « LIDEL ».

1. E' aperto dalla Direzione di *Lidel* un concorso libero a tutti gli artisti per un disegno di **Cartello murale della « Rivista Lidel »** e per un **gruppo di quattro disegni** da riprodursi in tricromia, bicromia, mezza tinta o bianco e nero adatti per copertina e per pagine di *réclame* generica.

2. I disegni devono rispondere alle seguenti esigenze: per il disegno del cartello murale nelle misure di almeno m. 0.50 × 0.80 o multipli di esso; per i disegni di copertina e *réclames* deve venir rispettato il formato della Rivista, oppure, se di dimensioni maggiori, conservato inalterato il rapporto; ma ove si tratti di lavori in bianco e nero, questi potranno anche essere di altra dimensione se destinati a frazioni di pagina.

3. I disegni *réclames* dovranno rispondere possibilmente alle seguenti categorie, lasciando all'artista la libertà di scelta:

a) *automobilismo, pneumatici, articoli di sport;*
b) *profumerie, specialità chimico-farmaceutiche e di toilette;*
c) *mode (vestiti, cappelli, pizzi, nastri, sete, piume, pelliccerie);*
d) *liquori, cioccolato, specialità per la tavola o da dessert, biscotti e confetture;*
e) *calzature di lusso, impermeabili, ombrelle, ecc.;*
f) *gioielli, ornamenti di lusso, vetrerie;*
g) *telerie, biancherie;*
h) *apparecchi elettrici d'illuminazione e di riscaldamento, oggetti utili per la casa e da viaggio.*

4. Gli artisti dovranno uniformarsi agli scopi estetici e pratici della Rivista, pur lasciando loro la massima libertà sui motivi di decorazione dei vari soggetti.

5. Sei premi saranno assegnati:

Lire 3 mila pel cartello murale scelto dalla Giuria per essere riprodotto;
Lire 3 mila pel gruppo di 4 disegni a cui verrà assegnato il primo premio;
Lire 2 mila pel gruppo di 4 disegni a cui verrà assegnato il secondo premio;
Lire mille pel gruppo di 4 disegni a cui verrà assegnato il terzo premio;
Due premi di **Lire 500,** di cui la Direzione della Rivista *Lidel* si riserva il diritto di disporre per quegli altri disegni che ritenesse meritevoli.

La proprietà dei disegni inviati e relativo diritto di riproduzione, resteranno alla Società *Lidel*, presso la cui sede i disegni, debitamente firmati, dovranno essere spediti.

6. Il concorso si chiude improrogabilmente il 15 novembre 1920. I disegni inviati saranno esposti al pubblico presso la Sede della Rivista od altrove e di tale esposizione sarà data notizia, oltrechè nei giornali quotidiani, ampiamente in *Lidel.*

7. La Giuria è composta dai Signori:

Prof. Adolfo de Carolis, *pittore* - Prof. Giuseppe Amisani, *pittore* - Raffaele Calzini, *critico d'Arte* - Salvator Gotta, Lydia Dosio de Liguoro, della Direzione di *Lidel.*

NECROLOGIO.

VITTORE GRUBICY DE DRAGON.

VITTORE GRUBICY DE DRAGON [1].

Nello scorso luglio, si è spento a Milano il pittore Vittore Grubicy de Dragon, di origine ungherese, nato nel 1851. Egli era stato critico ed amatore d'arte, prima che artista; aveva collaborato alla *Riforma* di Primo Levi l'Italico ed alle *Cronache d'Arte*. La comunanza spirituale con Giovanni Segantini aveva grandemente contribuito alla formazione della sua personalità artistica: egli, d'altra parte, aveva influito sul Segantini, nell'epoca del passaggio di questo pittore alla sua seconda maniera, e si era fatto suo difensore, contribuendo in sommo grado a farlo conoscere ed apprezzare.

Quando, morto il Segantini nel 1899, il Grubicy si dedicò esclusivamente, con ravvivata intensità, all'arte sua, egli volle formare, a poco a poco, la solitudine intorno a sè: e questa gli fu accresciuta dalla sordità, che lo spinse a rinchiudersi nella più pura e profonda contemplazione della bellezza. La sua sorte lo fece da molti paragonare — e non a caso — al sordo Beethoven. Non a caso, perchè l'arte sua è tutta una vasta e profonda sinfonia pittorica. Quando

[1] Cfr. *Emporium*, Aprile 1915, pag. 243, in art. Artisti Contemporanei: Vittore Grubicy de Dragon - di Ugo Bernasconi, con 20 illustrazioni.

VITTORE GRUBICY: RIO DI VENEZIA.

VITTORE GRUBICY: LA VALLATA.

(Milano, Collezione Toscanini).

però, fra i pochi eletti che gli erano cari, il Grubicy si lasciava trascinare a parlare d'arte — la sua figura grande, solenne, bonaria di serena divinità nordica, si animava d'una luce intensa, e le cose che egli diceva erano mirabili e profonde. La memoria di una conversazione d'arte con Vittore Grubicy non si poteva spegnere facilmente in chi aveva la ventura di avvicinarlo. Per questo, i giovani andavano a lui con ardore (v'è, per esempio, un piccolo manipolo di artisti livornesi, che lo considerano loro maestro) — poichè in lui trovavano la ricerca coscienziosa, infaticabile, severa, di un connubio profondo fra la natura e lo spirito, nel quale le tonalità musicali dei colori giungono a formare vere e proprie sinfonie spirituali, che trasformano la realtà ed attuano in essa la più intensa vita dell'anima. Fra le molte opere del Grubicy — alle quali egli lavorava tenacemente per lungo tempo, e sulle quali talora ritornava, con incontentabilità leonardiana, a distanza di anni — ricordiamo: la *Vallata della Toce,* il terzetto dell'*Inverno in montagna,* la *Sinfonia crepuscolare, Tutto candore!, A sera, Sera d'estate sul lago di Como, L' ultima battuta del giorno che muore, Eco d'Olanda* (acquerello),

VITTORE GRUBICY: PACE (LAGO D'ORTA).

Terzetto tenue (trittico), la serie delle *Sensazioni gioiose*, l' opera pittorica *Inverno in montagna*, influenza su l'arte del secolo XIX, ed ha, nel tempo stesso, lasciato ai giovani del XX secolo

VITTORE GRUBICY : SINFONIA CREPUSCOLARE.

il *Temporale sul lago di Como*, il trittico *Trio: soprano e bassi*, esposto nell'attuale mostra di Brera, ecc. ecc.

Il Grubicy ha esercitato una sua benefica una profonda parola d'arte, che soltanto nell'avvenire potrà essere pienamente valutata.

V. P.

MAX KLINGER.

Il 4 luglio si è spento a Jena il famoso artista tedesco Max Klinger, scultore, pittore e acquafortista — del quale i giornali italiani avevano erroneamente annunciato la morte nello scorso anno. Il Klinger, che era nato il 18 febbraio 1857, peregrinò da Carlsruhe a Berlino, da Berlino a Lipsia e a Jena. Visse anche in Italia e venne a Roma per la prima volta nel 1889: fu tra i più discussi fra gli espositori stranieri delle biennali veneziane.

Egli tentò una forma di scultura policroma, nella quale gli sembrava trovassero attuazione più intensa le sue complesse concezioni intellettualistiche, inspirate alle teorie filosofiche e religiose che si facevano strada nella Germania della seconda metà del secolo XIX. Tra le sue opere più note, vanno ricordate la *Salome,* la *Cassandra,* la *Bagnante* e i ritratti di *Beethoven* e di *Nietzsche.*

Il tentativo d'interpretare artisticamente le anime complesse del più vasto musicista e del più acre filosofo del suo tempo mostra a quali ardue ricerche tendesse l'arte di Max Klinger. Egli fu pertanto — con l'Hildebrand, l' Haller, il Von Marèes e Franz Stuck — una delle figure più rappresentative dell'arte teutonica dell'anteguerra.

V. P.

MAX KLINGER: BEETHOVEN — MUSEO DI LIPSIA

VOL. LII N. 309

EMPORIUM

SETTEMBRE 1920

RIVISTA MENSILE ILLUSTRATA
= = D' ARTE E DI COLTURA =

DIREZIONE AMMINISTRAZIONE =
BERGAMO = ISTITUTO ITALIANO
D'ARTI GRAFICHE = = = = = = =

FASCICOLO L. 5.- ESTERO F. 6.-

Vol. LII
N. 309.

EMPORIUM

BERGAMO
Settembre 1920

CONTIENE:

EMPORIUM - 1920

Si pubblica il primo d'ogni mese in fascicoli in-4 illustrati da circa 100 finissime incisioni e tavole separate :: ::

DIREZIONE e AMMINISTRAZIONE presso l'Istituto Italiano d'Arti Grafiche
BERGAMO

PREZZI D' ABBONAMENTO:

		ITALIA	UNIONE POSTALE
Spedizione in	Anno	L. **50.**—	Fr. **60.**—
sottofascia semplice	Semestre	» **30.** —	» **35.** —

Fascicoli separati L. **5.**— - Estero Fr. **6.**—

---

*Inviare Cartolina-Vaglia all'**Istituto Italiano d'Arti Grafiche, Editore, Bergamo** o rivolgersi ai principali Librai del Regno o presso i seguenti nostri Uffici:*
Torino, Via Mercanti 11. Telefono 28-60 — **Milano,** Via S. Paolo 22.
Bologna, Via Galliera 60 — **Roma,** Via della Mercede 42 — **Napoli,** Largo Montoliveto 78.

AI SIGNORI COLLABORATORI:

Gli ESTRATTI costano L. 3.00 **per copia fino a 16 pagine e per un minimo di 50 copie. — Aumento proporzionale** per pagine in **più. — L'ordinazione deve essere comunicata prima della tiratura della Rivista.**

L'abbonamento all'*Emporium*, secondo semestre 1920, viene fissato in L. 50 annue. L. 30 semestre. Per l'Estero Fr. 60 annui, Fr. 35 semestre. La vendita a numero di ogni fascicolo, a partire da quello di luglio, L. 5,— per l'Italia, Fr. 6,— per l'Estero.

FERDINAND HODLER: GUERRIERO FERITO.

(Fot. T. Filippi).

EMPORIUM

Vol. LII. SETTEMBRE 1920 N. 309.

LA XII MOSTRA D'ARTE A VENEZIA.

IV.

LA PITTURA STRANIERA.

Ferdinand Hodler e le Sale della Svizzera.

SOLIDA e franca è la pittura svizzera degli ultimi anni. Questa volta le sue doti son meglio palesi per la mostra collettiva e postuma d' un maestro: *Ferdinand Hodler* (1853-1918).

L'opera pittorica dell' Hodler è sopratutto rappresentativa pel suo paese. Egli domina il tempo in cui visse, e dà la misura del proprio talento — si può dire — in ciascuna delle opere qui raccolte. Esse furono dipinte dal 1875 al 1918, e alla prima occhiata dànno l'impressione d'una diversità di maniere fin troppo numerose. Ma, a guardare attenti, una concretezza e conseguenza mai sgomente s'intravvedono dal primo all' ultimo dipinto.

Ferdinand Hodler non si staccò un momento dallo studio della natura e del suo paese, nel quale sentì e vide qua e là spalancarsi l' infinito; più spesso s'adagiò in una serena contemplazione di bellezza.

Questo artista di genio contenuto e cercatore, che ebbe — come il nostro Luigi Serra — la pazienza della ricerca propria agli antichi, e una nobiltà di stile tutta moderna, sa persuaderci al tempo stesso col paesaggio e col ritratto, ugualmente forte, espressivo nel disegno, che animato e poetico nel colore.

La sua ispirazione è fresca e assorta; volevo dire liquida, argentea come certe cascate, che si possono guardare a lungo senza provarne nè uggia nè stanchezza.

Già nel « Samaritano pietoso », che fu eseguito nel 1875, l'Hodler possiede tutti i suoi mezzi, e ne dispone senza riserve. La sua curiosità umana s'appunta ai caratteri che traspaiono dai volti, non senza un certo desiderio di generalizzare. Tuttavia « Il lettore » del 1879 e « Il lettore » del 1885, il « Contadino meditabondo » del 1882, e « L'operaio », « Il filosofo » degli anni successivi, segnano una continuità d' indagine tecnica straordinaria. Essi preparano la nostra attenzione e il nostro interesse per « La donna col fiore »; più per l'« Autoritratto », deciso e brillante come un pezzo di roccia.

La pittura di Ferdinand Hodler cerca intanto di far da specchio ad un paesaggio che è tra i più vigorosi e delicati del mondo. « La valanga » è dipinta quasi soltanto col bianco: i monti bianchi di neve, il soffice polverìo bianco della valanga, fanno da letto alle righe turchine e mosse dell' acqua scrosciante. Si ha l'impressione che l'artista sia riuscito, per un momento, ad umiliare, con la sua forza, la stessa natura.

Ed ecco quattro studii per il « Prediletto », i quali riassumono con delicatezza botticelliana un'analisi simile a quella che compiono i botanici sui fiori.

C' è il « Ritratto della signorina W. », meravigliosamente contornato, con l'occhio vivo, la bocca umida, solita alle parole e ai baci, e una bella testa vibrante d'« Italiana ». Altri efficaci ritratti d' uomini e giovinette s' alternano a sgombri paesaggi di vallate, di laghi, di ruscelli, di cime, di cascate, quasi a dimostrare

— coi continui ritorni ad essa — l'immensa voluttà che la natura reca alla vita.

Nei « Dents du midi » del 1915, si sente più che altrove la maestà delle montagne svizzere, padrone del cielo; ai piedi delle quali pascolano in silenzio tre minuscole mucche, simili ad insetti.

Rimane a guardare l'Hodler più sostanzioso, delle battaglie storiche e dei guerrieri elvetici, il quale risolve il problema di tale pittura con gesti decorativi che non somigliano a quelli d'alcun altro artista, ma sono l'indizio della sua forza e della sua personalità. Codeste figure stanno immobili, intere, enormi, come i monti del Gottardo. Più ancora somigliano ad essi quando esprimono il loro lavoro, come « Il taglialegna », che non uscirà di mente a chi l'abbia visto una volta.

Nè, ai gesti che notammo, rimane estraneo un sentimento di musicale bellezza, la quale in « Umanità » diventa addirittura sinfonica.

Piace di vedere, accanto alla pittura di Ferdinand Hodler, sebbene da scarsi e isolati documenti indicativi, quella di quattro altri svizzeri defunti: *Max Buri* (1868-1915), dalle larghe composizioni concrete, dalle tinte integre e maiolicate; *Sebastian Oesch* (1896-1920) con un solo quadro; *Otto Vautier* (1863-1919), saporito e chiaro, più autoctono di *Albert Welti* (1862-1912), il quale fa pensare al tedesco Thoma col continuo contrasto fra i gagliardi ritratti e le smancerie caricaturali dei grotteschi, che sono la sua passione.

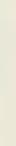
EDOUARD VALLET: MATTINO DI FESTA. (Fot. T. Filippi).

Verrebbe voglia di veder qui altri dipinti d'*Edouard Vallet*, che facessero coro all'intensa luce di questo montanino « Mattino di festa », con la donna in costume domenicale affacciata al balcone di legno della sua baita.

Testimonianze d'onesta pittura paesana sono pure le tre tele di *Abraham Hermenjat*; d'una maggiore originalità quelle di *E. G. Rüegg* ed *Ernst Kreidolf*, che s'apparentano pel mondo leggendario, fantastico, cui sono ispirate

Se *Martha Stettler* continua, rinnovandosi nella tecnica, i suoi temi prediletti, cui dà ragione la maternità meglio che l'arte, *Edoardo Berta* accarezza il paesaggio ticinese con l'analisi d'un miniaturista alquanto ozioso.

FERDINAND HODLER: PRIMO CARTONE DELLA BATTAGLIA DI MORAT.

(Fot. T. Filippi).

C' è poi un gruppo d' artisti, più giovani d'anni, quasi tutti d'ingegno mal consigliato, i quali preferiscono, al pane casalingo della tradizione, le chicche pimentate delle tecniche straniere, così dette moderniste; e in verità le opere che essi espongono dànno loro più spesso torto che ragione.

ALBERT WELTI: I GENITORI DELL'ARTISTA. (Fot. T. Filippi).

Il Padiglione del Belgio.

La metà circa de' ventisei pittori belgi che espongono quest'anno a Venezia, erano nuovi all'elegante arengo. Ma, escluse certe vivacità della tecnica e incompostezze di forma, vecchi e giovani stanno quasi sempre d' accordo gli uni accanto agli altri, a rappresentare degnamente il loro paese.

Contentiamoci dunque di guardarli nell'ordine indicato dal Catalogo.

Toni interi, morbidezza di colori e qualità decorative dimostra *Albert Jos*; mentre *Jean Brusselmans* pennelleggia a curiose tessere rettangolari; e *Robert Buyle* si sperde in una baraonda scomposta di linee, di piani che non hanno voce.

Un artista d' umanità commossa e penetrante, sebbene un po' leziosa, è *Anto Carte.* Disegnatore forbito ed essenziale, egli presenta e rivela se stesso con quattro tele omogenee: « La Madonna della miseria », « Mater dolorosa », « Il pastore », « Il cieco », nelle quali notomizza le crude, dolorose espressioni dei miseri, dei vagabondi e dei mendicanti. Con tinte languide, talora evanescenti, egli dimostra una consistenza di mezzi, un tormento spirituale che solleva l'arte sua al di sopra di quella degli altri conterranei. Come scarnisce i visi e le mani! Come il suo « Cieco » procede a tentoni fra la neve! Anto Carte è un vero maestro nel comporre scene di solitudine e di dolore.

Due disegni femminili d'*Albert Ciamberlani* sono perfetti di disegno, e non dànno l'uggia snervante d'Arcadia, che inonda invece il vasto pannello intitolato « Serenità ».

Mi piace un disegno, rotto e forte, di *Philibert Cockx*, che ha pure due buoni paesi.

Amante studioso e sensibile degli insetti, più che altro delle farfalle, si rivela *Jehan Frison*, il quale dalla realtà ricava, con molto buon gusto, effetti cromatici deliziosi e leggieri. Cercatore anche più riservato, talora opaco e povero, si dimostra *Jules Ghobert*. Invece *Marcel Jefferys* usa a piacer suo e nostro bizzarre stemprature di colore, lasciando a sommo studio alcune parti della tela non finite. Se « Pesce e legumi » ci fa tornare col pensiero alle nature morte di James Ensor, certe altre tonalità verdi e rosa son proprie dello Jefferys. I « Funghi » su fondo giallo, le belle, occhiute « Cinerarie », « Il vaso di tulipani », due ritratti, i balocchi, non mancano d'interesse e di poesia. Tuttavia d'alcuni bozzetti si poteva qui fare a meno.

Eugène Laermans è ancora lui, con qualche venatura legnosa che dà all'insieme non so che imbambolata durezza. Le parti più buone del suo unico quadro « Verso sera » son quelle che ritraggono il verde intero e fresco dei campi.

BRUNO LILJEFORS: CACCIATORE. (Fot. T. Filippi).

Tutt'altra tempra, *Fernand Khnopff* riconferma la sua potenza evocatrice di creature letterarie, in due teste femminili ispirate a poesie di Verhaeren. Questi due disegni a colore sono bellissimi: a « Le fiaccole nere », che dimostrano una concentrazione rigorosa, pre-

FERDINAND HODLER: IL TAGLIALEGNA.

N. 309

ferisco « Le ore chiare », dove scorgo non so che delicata mescolanza d'oro, di sole, e di grano maturo.

A. F. Mathys insiste sulla pittura di contorni, e *Georges Latinis* afferma un talento decorativo piano e sintetizzante.

Constant Montald, che alla lontana dà l'impressione d'un pittore spagnolo, rivela la sua personalità nello studio dei contadini del Brabante, immobili e neri sui fondi bianchicci dei muri grezzi di campagna.

quali comunicano il fascino di lontani paesi sognati od amati.

Sobrio, luminoso, *W. M. Paerels* affina le sue qualità istintive ricercando le trasparenze dell'acqua nei canali; mentre *Pierre Paulus* è forse più freddo ed espressivo. Di *Ramah* guardo volentieri, più dei « Galli e Gatti », alquanto smorfiosi, le figure decorative tra le quali spiovono le facce tonde e gialle dei girasoli, ottenute con tinte essenziali e chiare.

Temperamento melanconico fino alla tetrag-

CARL WILHELMSON: FANCIULLE. (Fot. T. Filippi).

Allegro, intimo, talvolta superficiale, è *Auguste Oleffe*, il quale non s'era mai presentato con tante opere al pubblico delle Mostre veneziane. Scene famigliari all'aperto, gruppi giocondi di donne al ricamo e di bambini tra i giocattoli; e un festeggiar solatìo, rigoglioso della natura, chiamano simpatia alle sue tele, fanno scordare certe durezze e storpiature di disegno. Vele, nubi, uccelli, marinai, si presentano in « Barche », col noto paesaggio di Nieuport. Più amo « L'uomo del faro », che è tra le opere forti dell'Oleffe.

Isidore Opsomer ha mandato due bei quadri di solida architettura e di profonda poesia, i

gine, che insiste sui colori verde, nero e giallo, ha *Albert Servaes*, il quale presenta una serie di dodici quadri con gli episodi della vita del contadino; e mi fa ricordare due pittori nostri. Egli ha voluto immedesimarsela, codesta vita, compenetrarla con acuta oggettività, riuscendo spesso a comunicarci i sentimenti di simpatia, d'umiltà, da lui provati. Ma per quanto dalle sue tele emani una tristezza che è forza, egli non raggiunge la poesia profonda dei quadri di Giuseppe Pellizza, nè la significazione umana di quelli di Gioacchino Toma.

Ho ancora negli occhi un « Paesaggio del Brabante » di *Léon Spilliaert*: un albero vivo,

una nuvola ardente, due case annegate nel tramonto di brace. Questo pittore ricco e cangiante, ora quasi monocromo, ora acceso acceso, conosce i segreti per stupire e per incantare. A volte vaporoso e fiabesco, a volte crudo e fine, suggestivo e violento, le sue paste figurano nei blu intensi, godono nei gialli sfatti; e l'abbandono voluttuoso che le riscalda non nuoce alla felicità di sintesi propria di questo artista.

FEDERICO BELTRAN MASSES: AUTORITRATTO.

tagliente, ottiene una fluidità d'impasti, la quale contrasta con l' espressione jeratica delle sue figure.

Alla delicatezza femminea di *Rodolphe Strebelle,* s'accompagna ora senza chiasso la morbida, tremula grazia di *Fernand Verhaegen.*

Le ultime parole toccano, per ragioni alfabetiche, a *Jean Van den Eeckhoudt*, che è forse il più moderno colorista del Padiglione. Manoso

I MODERNISSIMI PITTORI DELLA SVEZIA.

Intendiamoci: non tutti i pittori svedesi che espongono quest'anno a Venezia meritano l'appellativo di modernissimi. Ce ne sono, specie per l'età, dimentichi e indifferenti alle tecniche nuove; ma gli altri, cioè i giovani avviati alla maturità, esprimono dalle loro tavolozze una gioia orgiastica.

Incominciamo dal bellissimo « Autoritratto » di *J. A. G. Acke*, con gli occhi limpidi e scaltri sotto i capelli bianchi. Anche « Mar Baltico » mi piace; invece non posso intendere nè lodare la sua « Freja », specie di Venere scomposta e

FEDERICO BELTRAN MASSES: IL GIUDIZIO DI PARIDE (Fot. T. Filippi).

grottesca, coi gatti allucinati intorno, e il fondo acquoso e sporco.

Bruno Liljefors è, per la tecnica, tra i più vecchi. Egli ha molto studiato la vita degli animali, illustrandola anche in copiosi quaderni per le scuole. Se la sua arte è sincera, e ligia alla verità della natura, è tuttavia poco sorprendente. Di mezzi molteplici e di temperamento giovanile si dimostra ancora *Carl Wilhelmson*; il quale dipinge di preferenza spiagge e pescatori. La sua « Notte d'estate » è un quadretto luminosissimo. Vive e vibranti sono pure le sue tele « Fanciulle » e « Due sorelle ».

Gösta von Hennigs è innanzi con gli anni, ma la sua pittura si mantiene fluida, espressiva, e rispettosa della forma. Ella presenta, al solito, motivi di circo equestre, di balli, e d'altre feste carnevalesche. Anche *Anna Boberg* tenta di modernizzarsi. Al suo quadretto lirico « La nave azzurra », e agli altri, preferisco « Splendore invernale a Lofoten », che è più giusto ed efficace.

Asciutto, maschio, un po' manierato, *Axel*

Siöberg guarda alla natura con statica gravità; più largo di forme e più vivo di toni, *Wilh. Smith* pennelleggia con amore le vesti sgargianti della gente di mare, e i pesci impigliati fra le maglie della rete.

Axel Torneman, che è oggi dei migliori artisti svedesi per quanto riguarda la decorazione della casa, espone « L' acciaieria », una tela dagli effetti violenti, la quale fa pensare, per morbidezza, a certi affreschi antichi. La pratica dell' incisione in legno, propria a *Sigge Bergström*, lo rende fermo di polso anche nel dipingere; ciò che si scorge in un suo « Ritratto » virile. *Olle Kjostzberg* è un famoso decoratore di chiese in Svezia. Egli predilige le scene bibliche, delle quali son qui esposti quattro gagliardi esempi.

Meglio che in altri artisti svedesi, in *Leander Engström* è evidente il dissidio: stanchezza del vecchio, incoscienza del nuovo. Egli sacrifica la forma, riducendo la pittura a motivi elementari, quasi da osteria di campagna. Il suo colore è tuttavia sempre di qualità; e questo pregio giustifica forse la fama che gli riconoscono gli amatori e le riviste del suo paese.

Ragnhild » è una dolce figura di donna settentrionale, dovuta a *David Wallin*, il quale ha pure un bel nudo femminile accosciato ad un albero, dai toni verdegialli. Dei tre quadri di *John Sten*, preferisco « La cortigiana ». La natura si agglomera confusa, ingombrante, agli occhi di questo pittore, che la ritrae un po' affastellata.

Stefan Johansson si riconosce in un « Interno » di piccolo formato, plumbeo e fine. Egli accarezza i fondi neutri, sui quali accampa dei ritratti a contorni rigidi e tersi. *John Johansson* ha invece tutt'altra indole. E' lirico; e appassionato. Nell'« Autoritratto » egli bacia in bocca la sua donna. Nella « Sera a Kullen » (che è tra i più bei quadri della Sala svedese) s' abbandona alla fantasia ed al sogno, infiammando gli alberi e il cielo quasi si trattasse d'un fondale da teatro, per qualche fiaba immaginosa.

Isaac Grünewald è un giovane pittore alla moda. Egli lavora molto; e riduce talvolta le persone a manichini. « L'attrice », coi capelli gialli, la veste azzurra e viola su fondo fragola, non raggiunge la bellezza riassuntiva e squillante dei « Fiori ». *Torsten Palm* e *Alf. Munthe* appartengono al gruppo svedese degli « intimisti »: il primo possiede una tavolozza chiara, e presenta tre dipinti d' uguale rilievo; il secondo vive in Italia, dove la sua maniera subirà certo una felice innovazione.

Un giovane ritrattista molto cercato al suo paese è *David Tägtstrom*; ma a Venezia non ha cose sufficienti a suggerire un giudizio sull'arte sua. Invece può essere apprezzato e lodato *Acke Hallgren* in due quadri rimasti fuori della sala. Egli usa delle tinte ora crude e forti, ora tenere e ammaliatrici; architettando e illuminando le sue tele più con la spatola che col pennello.

Uno spagnolo pariginizzato: F. Beltran Masses.

Ho molta stima e simpatia dei pittori spagnoli contemporanei, e seguo da tempo con vivo interesse l'opera loro. Ma quest'anno essi ebbero il torto di rimanere assenti da Venezia, cedendo il loro posto ad uno spagnolo pariginizzato. Bello e forte di membra, questo giovane pittore ama ingannare se stesso e gli altri. Donchisciotte mascherato da Dongiovanni.

I suoi ventidue quadri comunicano, alla prima occhiata d'insieme, un brividuccio di voluttà. Si pensa: ecco un abile pescatore che vuol trascinare nelle reti della passione amorosa i poveri visitatori sorpresi e turbati. Poi, a guardar meglio, l'impressione muta; e come un palcoscenico, allorchè le lampade illuminano delle comparse ben vestite, un impiantito polveroso e delle quinte corrose, questa Sala accusa inutili finzioni, e miseria.

Federico Beltran Masses dipinge i suoi quadri come un direttore di scena organizza uno spettacolo di gala: la procace gioventù delle figuranti, la pompa delle vesti seriche non mancano; la musica attacca un lento motivo in sordina, torbido di sensualità; ma all'improvviso scende il velario, e il piacere è passato. Un' ebbrezza fugace riempie le tele di questo parigino d' elezione, come coppe di liquore che abbagliano, ubriacano, e lasciano la bocca amara.

Qui la storia della passione amorosa si riduce spesso ad un sentore irritante di trivio. I nudi stracchi e sonori delle femmine in mezzo a frutta, scialli e gioie, gli atteggiamenti felini e puttaneschi, le labbra cicatrizzate dal minio; poi le gondole sonnolente nel risucchio dell' acqua che le culla; i fondi bluastri fra reali e immaginari, con dòmi e paesi nelle lontananze; trucchi d'ostentate sirene e sibille; da per tutto cieli bucati di stelle: sembrano particolari accozzati per distruggere i sonni d' un adolescente. Opera che potrebbe chiamarsi di saltimbanco, non di mago; di mezzano meglio che d'artista.

La malizia, l' artificio, e l' esibizionismo, si possono vedere ammucchiati, più che altrove, nel corpo grasso e giallognolo della « Salome ». Codeste spezierie aromatiche e pimenti venerei entrano per otto decimi nelle sue tele, generandovi una curiosa promiscuità di mezzi e d'effetti in dissidio. Storia e leggenda, mitologia e costume, s' intorpidiscono, bamboleggiano nell'unica finzione erotica e calcolatrice. Così « Il giudizio di Paride » si riduce ad un

qualunque scherzo di Pierrot. Così « La marchesa Casati », adagiata su un divano nero come un catafalco, ricalca l'abbandono cortigianesco de « La maja maldita ».

Le donne non sono altro che bambole viziate, dalla carne seminuda, sparsa di belletto, e piatiscono stanche carezze dalle labbra di ceralacca.

Un vago senso d' elevazione è peraltro in « Verso le stelle » e nel « Ritratto della signora Sanjurjo de Arellano ». In diversi quadri si notano: larghezza nella composizione, violenza nell'espressione, poesia spettrale nel colore; che fanno ripensare — a sbalzi — ora all'Anglada, ora al Zuloaga, ora allo Stuck.

A voler conoscere da vicino la tecnica drogata di questo assimilatore troppo esperto, si rimane mortificati: la sua pennellata è arida, uggiosa, senza dignità. I contorni dei nudi non reggono ad un esame minuto, sfumati come sono da tocchi insensibili, uguali uguali, a spina di pesce.

PAUL SIGNAC: VENEZIA — VELE. (Fot. T. Filippi).

Il Padiglione dell' Olanda.

Gli ordinatori di questo Padiglione avrebbero potuto offrire all' Italia un dono graditissimo: l'attesa mostra postuma di *Vincent Van Gogh* (1853-1890), il più grande artista olandese moderno. Invece essi si sono contentati d'inviare nove telucce di scarto, le quali — per chi non l'abbia visto altrimenti — mostrano il Van Gogh in una luce tutt'altro che favorevole.

Bisognava rivelare al pubblico italiano alcuni quadri principali de' suoi periodi caratteristici: olandese (1884-86), parigino (1887), arlesiano (1888), anversino (1889-90). Sarebbe stata per me, che conosco ed amo appassionatamente il Van Gogh da parecchi anni, un'occasione felice di trattare dell'arte sua. Invece qui, il disordine e lo squallore (che regnano talvolta anche nelle migliori composizioni del Van Gogh) riempiono addirittura le opere esposte, che l'autore avrebbe certo considerato con pochissima attenzione.

Nelle case dei ricchi c' è sempre un ripostiglio, un andito buio, un sottoscala, dove rimangono dimenticate per anni delle cianfrusaglie, utili già a qualcuno e a qualcosa. Esaminiamo dunque per forza il sottoscala di questo sconsolato principe dell' arte.

« Montmartre » dice così poco! Invece il « Paesaggio d'Anversa » manifesta lo sforzo di rendere, con pennellate equidistanti, degli effetti di superficie plastica e riassuntiva. La « Pietà », copia libera da Delacroix, comunica la sensazione molto secondaria d'un bozzetto per maiolica. « Il battigrano » e « Il tosatore di montoni », anch'essi riportati dal Millet, son povere cose. « Casa di campagna »? Una crosta.

Rimangono tre tele: « Riva della Senna », che non è più d'un delicato bozzetto; « Il guercio », fortissimo studio di carattere; l'« Autoritratto », il quale sembra di paglia, ed emana un fascino singolare dagli occhi verdini.

Ma per chi pensi ai diversi autoritratti del Van Gogh (bellissimo fra tutti quello del 1888) e all'opera intensa, numerosa, di questo penetrante e sconsolato martire della sua vocazione, il rimpianto delle cose eccellenti che mancano supera di molto il gusto scarso, e per così dire aneddotico, di quelle esposte.

Il criterio che ha guidato alla scelta delle opere di Vincent Van Gogh è stato seguìto, press'a poco, per gli altri artisti olandesi. Di *B. J. Blommers* (1845-1914) non c'è che una tela, la quale tradisce, attraverso delle scorrezioni di forma, la stanchezza della mano. Di *Jan Toorop*, soltanto un ritratto. *G. H. Breitner*, il quale mi fa pensare spesso a Telemaco Signorini della seconda maniera, presenta una « Donna del popolo » assai espressiva, insieme ad un quadretto « Cavalleria », alquanto convenzionale. Anche *Jan Sluyters* è ricordato da un solo quadro. *Martin Monnickendam* ripete le sue solite figure quasi caricaturali, alla luce artificiale delle lampade nei teatri.

« Leerdam » di *N. Bastert* è tra le pitture più piacevoli del Padiglione. C'è anche « Benares » di *Marius Bauer*, pittoresco come un Pasini. « Sole d'autunno » d'*A. M. Gorter* descrive bene la terra bagnata, il cielo nuvoloso, delle mucche guidate sul verde della prateria da una donna.

« L'ultima tappa » di *Philip Zilcken* sembra una misera parodia delle celebri « Scarpe » di Vincent Van Gogh. Nè *A. J. Colnot*, nè *Carl Breitenstein*, nè *Ed. Gerdes*, nè *Albert Roelofs*, nè *W. B. Tholen* presentano opere di speciale rilievo.

Isaac Israëls, talvolta elegante e simpatico, appare qui scialbo e mediocre. La « Mulatta » di *C. J. Maks* è invece d'una violenza stridente di gialli, nel voluto abbandono della forma. *D. Schulman* in « Mattino d'inverno » e *P. Van der Hem* nel « Porto di Volendam in inverno » sono piuttosto attoniti e imbambolati. Mentre « Inverno a Schiedam » di *J. H. Van Mastenbrock* è, per le accurate velature e trasparenze, tra i più bei quadri della raccolta.

La quale comprende ancora qualche studio di nudo, qualche ritratto, alcuni acquerelli riposati e monotoni; nè mi par necessario prolungare l'elenco dei nomi.

Sarà bene che, per la prossima Biennale, i commissari olandesi provvedano ad organizzare altrimenti il loro Padiglione; scegliendo con molto rispetto per sè e per noi le opere significative, senza dimenticare degli artisti d'eccezionale talento, come, per esempio, il Könynenburg.

Paul Cézanne e il Padiglione francese.

La mostra individuale di *Paul Cézanne* (1839-1906), con ventotto opere appartenenti, tutte meno una, a collezionisti italiani, giunge a Venezia con stolido ritardo. Nonostante la cospicua letteratura straniera che l'accompagna, ci sia concesso di fare, per nostro conto, una revisione di valori precisa e indipendente.

Paul Cézanne appartiene oramai alla storia della pittura moderna, e il suo nome corre pei libri come quello d'un caposcuola, o d'un portabandiera. Senza occuparmi (sarebbe incomodo e fuori di luogo) della opportunità di tale classifica e del danno derivatone all'arte, m'accontenterò di guardare le tele esposte, e di giudicarle a mio modo, con obbiettiva schiettezza.

La prima impressione della Sala non è favorevole. Si prova subito un'angustia, un malessere; e insieme il cruccio di dover sforzare lo spirito ad una speciale disposizione; un bisogno di miopia condiscendente. Le velature di questi quadri sono sporche, cinerognole; le ombre si sono annerite rapidamente. Rare sono le note che cantano sopra le altre un richiamo, una fanfara, un inno. Il mondo pittorico di Paul Cézanne è opaco; il suo pennello reca delle tracce incancellabili di caligine. Si sente, nostro malgrado, l'impressione di trovarci dinnanzi ad una pianta malaticcia.

La povertà è bella quando la infiamma il lirismo ardente, quando la innalza il pànico amore di Francesco d'Assisi; ma quando si rinserra in sè medesima, e umiliata cancella fin l'ombra delle più modeste pretese estetiche, ci disturba, ci annoia, non ci esalta.

A forza di sorvegliarsi, appartarsi, il Cézanne rimane nudo e solo; il suo paradiso terrestre è deformato, sconvolto dalla preoccupazione dell'umiltà. Così gli effetti della sua pittura somigliano ai giorni di magro prescritti dalla Chiesa, igienici, ma anche uggiosi. E la saggia, meditata economia della sua tavolozza si muta, senza che egli se ne accorga, in sordida avarizia.

Codesta lezione, che avrebbe potuto essere altrimenti umana e universale, si riconcentra in

un calcolo trito, più adatto ad un maestro di scuole elementari, che all'apostolo d'un nuovo verbo estetico.

L'aridità, gretta e vizza, che è diffusa per le sue tele, allontana invece d' attirare chi ama nella pittura la festa e non la mortificazione dei colori. Si rimane umiliati e contriti: « memento homo quia pulvis es ».

Queste sue tele possono perfino suggerire curiose reminiscenze di mediocri tavole antiche in restauro, malate di muffa, e stentive.

Ma invero non tutti i dipinti del Cézanne sono da giudicare alla spiccia, e ad un modo; specie se si rifletta agli anni nei quali furono eseguiti, e all'altissimo valore di reazione che ebbero. Sicchè paiono, oltre che laboriose esperienze, dei suggerimenti, or sì or no riusciti, per affermazioni che altri, non lui, potrà fare. Guardiamoli pure in ordine di date.

GEORGES SEURAT — IL CIRCO. (Fot. T. Filippi).

Le « Ninfe » del 1865 non hanno alcun risalto speciale; anzi s' imbrancano con certi bozzetti accademici del principio del secolo. Delle « Tre nature morte », uguali e tristi, preferisco quella segnata col numero 5. Magistralissimi sono i salti e i riverberi della luce nel volto de « La signora Cézanne » (1875).

I « Fiori », di cinque anni dopo, sono alquanto frusti. Più interessano le « Bagnanti »: un gruppo di donne gonfie e nude, a lui abituali.

In alcuni paesaggi seguenti noto pregevoli effetti di verde; un'aria statica e pesante. Migliore de « L'Estaque » (1883) è « La casa nella foresta di Fontainebleau » (1885), dove alberi e muri si riflettono cupamente nell'acqua dello stagno. Altrove osservo uno studio forsennato nel rimpicciolire e impoverire il paesaggio, uno squallore, una nausea; e in mezzo a tante contristate indagini e scoraggiate depressioni, la malizia improvvisa d'un tono intero: rosso, verde, o giallo.

« Ciliegie e pesche », segnata col numero 28, è — in mezzo alle altre — la tela forse più amabile e saporosa.

Nelle due rimanenti sale le meraviglie non sono poi tante. Non manca qualche opera postuma. Dei tre quadri di *Henri Edmond Cross* (1856-1910), fra le ninfe coriandolose e le donne scimmiesche, scelgo « Antibes », che è almeno luminoso. I due di *Odilon Redon* (1840-1916) rappresentano dei fiori lievi e belli; alcuni dei quali son collocati come razzi intorno al busto d'una giovane donna. Oltre al famoso quadro « Il Circo » di *Georges Seurat* (1859-1891), sono esposte tre tele sue che paion coperte di miglio o di semesanti. Le figure burattinesche del Seurat hanno un potente rilievo caricaturale.

Tre velati pastelli su carta granulosa non ci invitano a salire alle stelle col nome di *Charles Angrand*; meno simpatico, perchè buio, greve e sconclusionato, è *Pierre Bonnard*. Meglio si dica di *Charles Guérin*, quantunque sporco di

OSCAR BRAZDA: ALL'ARIA APERTA. (Fot T. Filippi).

WLADYSLAW JAROCKI: INVERNO NEI CARPAZI.

colore, e d'*Albert Marquet*, nonostante il taglio convenzionale de' suoi quadri.

Che dire d'*Henri Matisse*? « Il thè in giardino » è un'opera irritante e sguaiata, senza nerbo, nè prospettiva, nè brio; mentre « Posa di nudo » rivela una consistenza, sebbene legnosa e volgare. Delicato, ben composto, e piacevole, come un arazzo, è il « Sileno » di *K. X. Roussel.*

Rimangono tre gruppi di opere, dovute a *Maximilien Luce, Paul Signac, Louis Valtat.* Il primo è forte, denso nei paesaggi ampi e sfogati; il secondo, tutto pasticcheria e musaico, luminoso e festante, delicato e sottile, specie nelle tele veneziane; il terzo è sommario, crivellato, faticoso anche a guardarsi di lontano.

Il Padiglione della Polonia.

Una pittura concreta, seria, quasi sempre descrittiva e naturalistica: ecco quanto potrebbe darci oggi la Polonia. Ma le lotte faticose per la libertà, e l'ansia del nuovo che immigra da per tutto, si riverberano in diversi suoi figli. Sicchè il Padiglione, senza essere affatto omogeneo, è nutrito e interessante.

La nostra attenzione torna ad un artista che già si fece conoscere a Roma nel 1911: *Wladyslaw Jarocki,* il quale ritrae di preferenza gli uomini, le donne dei campi nei costumi tradizionali. Nel suo paese egli trova soggetti senza stancarsi e senza ripetersi, con un amore lodevole e costante. « L'inverno sui Carpazi » rappresenta quattro figure che camminano nella neve. Il loro aspetto è allegro, e il passo carnevalesco. Le vesti sgargianti, a grandi fasce di diversa tinta, e le péste azzurre nella neve candida, sono dipinte con un senso di schietta poesia. Lo stesso sentimento riposato si riscontra nella giovane donna bionda con margherite, di « Primavera a Tatra »; in due contadine dalle vesti a fiorami; in un'altra ragazza bionda con la brocca in mano. Meno limpidi di colore, ma sostenuti anch'essi, sono « Vecchio montanaro a Tatra » e « Ave Maria ».

Josef Mehoffer ha un temperamento vario e forte. I cartoni per le vetrate delle cattedrali di Cracovia e di Friburgo, non più nuovi ormai per alcuno, attestano un talento lirico di prim'ordine; e i ritratti portano scolpito all'evidenza uno studio amoroso e penetrante.

Dei quattro quadri postumi di *Josef Chelmonski* (1850-1915), « Primavera in Polonia » è certo il più suggestivo, dai toni discreti e opachi, donde emergono il vecchio e il giovinetto assorti dietro un volo di cicogne. « Oberek » dà occasione a *Teodor Axentowicz* di studiare dei tipi di contadini nel movimento vertiginoso di quella danza; mentre « La gioia di vivere » di *Waclaw Borowski* non vuol essere che una piacevole composizione decorativa.

Paesista arioso, sintetico, e d'una lucidezza di pennellata talvolta suggestiva, è *Stefan Filipkiewicz*; cui s'accompagna un altro efficace pittore di paesi dal selvaggio alito campestre: *Stanislaw Kamocki.* Invece *Konrad Krzyzanowski* e *Stanislaw Lenz* appaiono ritrattisti soltanto. Per rilievo di caratteri li supera *Tadeusz Pruszkowski* in un « Ritratto di giovane donna » e *Ignacy Pienkowski* nel suo « Ritratto di signora ».

GIACOMO GIRMUNSKI: IL MEDIO EVO.

All'oziosa e vaga vaporosità di certi quadri di *Wojciech Weiss,* contrasta la sagace violenza di *Fryderyk Pautsch,* il quale s'abbandona ad un cromatismo insieme massiccio e convulso.

OHN SLOAN: TEATRO HAYMARKET. (Fot. T. Filippi).

La Sala céco-slovacca.

Questo discorso sarà molto breve; poichè la raccolta di cui si parla, poco omogenea e punto rappresentativa, non è altro che una prova, degna tuttavia di lode e d'incoraggiamento per le Mostre future. Non si può scorgere un gruppo autoctono, locale, che enunci una parola nuova, diversa.

Nullameno, l' intenzione degli ordinatori era certo quella di presentare un gruppo d' artisti riuniti, oltre che dalla consanguineità della razza, dall' ideale artistico. Tale intenzione è palese nel richiamo d' alcuni pittori defunti, quali *Milos Jiranek*, *Herbert Masaryk, Jan Preisler* e *Antonin Slavicek,* i quali sono appena annunziati, ciascuno da un'opera soltanto.

Non è dunque ozio colpevole il rinunciare al solito elenco. La tecnica di questi artisti muta con strani salti, da *Jakub Obrovsky*, il quale ricalca un'ampia e rotonda composizione classicheggiante, ad *Hugo Boettinger,* il quale muove a tutt'altri approdi.

In mezzo ai vecchi e ai giovani, fedele ad una ricerca propria, alquanto ardita ed estremista, emerge *Oscar Brazda,* al quale vanno riconosciute preziose qualità di disegnatore e di colorista. Senza fermarmi alle altre piccole tele, che sono poco significative, rammenterò invece « All' aria aperta », tutta forbitezza di colori pretti e lucenti, tutta spicco di sole, e letizia di vivere nei nudi, nelle foglie, nei panni e nella terra.

Le aberrazioni della Russia.

Discontinuità e assurdità sono i caratteri precipui della pittura russa di quest' anno; la quale avrebbe potuto essere altrimenti espressiva. All' infuori di *Pierre Besrodny* e di *Elisabetta Zanelli Kaehlbrandt,* i pittori rimanenti rimangono pressochè estranei a resultati che possano appena chiamarsi positivi.

Il Besrodny ha una sensibilità coloristica fine, primaverile. E gli effetti della sua pittura son tanto più delicati ed evanescenti, quanto più è grave e piena la pennellata che egli adopra per raggiungerli. Talvolta egli si perde nello stesso groviglio dei colori, ma la grazia e la delicatezza dell'intenzione risultano ugualmente. Le sue tele hanno tocchi perlacei, e tralucono appena di sole.

La signora Elisabetta Zanelli fa della pittura come se ricamasse. I suoi quadri tornano a darmi l'impressione d'arazzetti gustosi e ben composti, nei quali i toni sono scelti, le figure disegnate con garbo; ma il colore sembra filato, ed ha una manosità spessa di lana tagliata con le forbici. A ben guardare, anche

queste persone sono delle graziose ombre d'uomini e di donne. Ma il gusto del comporre, l'espressione del colore, son sempre vivi in questa volonterosa pittrice.

Giacomo Girmunski indaga ora di preferenza il bianco, e tenta di rendere gli effetti del sole meridionale con una chiarezza, un decoro lodevoli; tuttavia il suo colore rimane sempre opaco in fondo, senza quel dono di trasparenze che egli pure va ricercando, e finirà col conquistare di certo.

Le « Pesche » d'*Alexandre Alexeeff* paiono raschiate dopo essere state dipinte; le scene di ballo e i fiori di *Eugène Chiriaeff* hanno l'inconsistenza dei balocchi di carta, che in mano ai fanciulli durano meno d'un'ora. Come giudicare *Boris Grigoriew*? « Il palazzo delle danze » è inutilmente sibillino, ma non sbalordisce forse altri che l'autore; espressivo è invece il « Ritratto del Moissi », quantunque affogato in un crudo e stridente giallo solferino. La « Testa di donna » non è poi che un mascherone vigoroso.

Una presunzione assai lontana dai resultati delle sue opere, dimostra nei titoli delle stesse *Alexei Jawlensky*. « Sguardo supremo », « Gocce di vita », « Martirio », « Sibilla », « Variazioni sul tema », sono filtrazioni d'un lambicco adoperato da mani che ne ignorano le proprietà scientifiche, e prodotti d'un cervello in isconquasso.

Nè *André Nesnakomoff* nè *Demitry Stelletsky* escono dalla sciatteria d'una tavolozza sudicia, o d'un gretto cubismo. Crudo crudo, interito, è *Michel Scirokof* in tre tele, alle quali non è estraneo un talento pittorico, cui si possono chiedere opere migliori.

Delle sei donne che espongono, non mi sento incoraggiato a citare, oltre ad Elisabetta Kaehlbrandt, già nominata, se non *Lija Slutskaja*, che è una forte acquarellista.

Per il resto, basterà un sasso, e una croce, col « qui giace ».

Commiato agli Stati Uniti d'America.

Comprendo e non dimentico le difficoltà incontrate dal Commissario per organizzare, in questo momento antipatico, noioso in ogni senso, un Padiglione americano a Venezia. La buona volontà, lodata da Dio, non può esser trascurata dagli uomini.

Tuttavia l'arte degli Stati Uniti d'America, così come ci è presentata, sfugge ad un giudizio serio e meditato. Tutta insieme, la raccolta dà un senso di tedio, di sordità, d'uggia più completa che in ogni altro Padiglione.

Da principio non si sa dire se il malessere sia dovuto ai criteri di scelta che guidarono l'ordinatore (del resto sembra che questi quadri provengano da una sola collezione amabilmente

GEORGE BELLOWS: LA FESTA DI PASQUA.

prestata da una signora americana amica dell' Italia), o ai caratteri propri di codesta pittura.

I giardini dell' Esposizione son così belli intorno ! Il sole ride sulle piante, e tra i rami verdi cantano dei rosignoli. Nei peristili la luce turchina di qualche fetta di cielo e il fresco odore degli alberi fanno sognare il paradiso terrestre. Ma in queste tele la natura è dimenticata ; il sole, bandito. Vien fatto di chiedersi : « Forse gli americani dipingono al buio ? ».

Poi si guardano per le pareti i prodotti d'un mestiere qualunque, non i frutti d' una vocazione elevata. In arte il buonvolere non basta. Nè mi sembra il miglior modo di divulgare in paese straniero un mezzo secolo di storia dell'arte, quello d' esporre poche, mediocrissime opere isolate di defunti.

Tra le cose migliori è certo il vasto quadro decorativo « Giraffe » di *Robert Chanler* (1865-1903), grande come un telone. Penoso è invece il « Ritratto di John Jay » d'*Alfred Collins*. Di tenebrosa pece doveva esser coperta la tavolozza di *Thomas Eakins* (1850-1917). Scarsamente rappresentative sono due tele di *Theodore Robinson* (1850-1899). Mediocre, d' una tinta dorata sporca, è « Aggiustando le redini » di *Albert Ryder* (1850-1917). Sarebbe stata opportuna pietà il nascondere ciò che è invece esposto di *John H. Twachtman* (1853-1903), e di *Alden Weir* (1855-1920).

Alcune qualità si possono notare in fondo ad un quadro di *George Bellows*, ad un altro di *Robert Henri*, ad un terzo d'*Ernest Lawson*. Ad una indulgenza plenaria non sfuggono nemmeno *Maurice Sterne* coi « Tulipani », *Eugène Speicker* con « Lo scialle dorato », *John Sloan* col suo « Teatro Haymarket », alquanto scuro e triviale; nonchè *Maurice Prendergast* con « Sulla spiaggia », che pare un bozzetto per arazzo.

Del resto è meglio far grazia d'altri nomi e titoli ; che se ne son già sgranati anche troppi.

Rammentino, negli Stati Uniti d' America come altrove, che Venezia non ignora d'essere anche oggi un' affascinante regina. E l' amore, il culto della bellezza, devono condurre ai suoi piedi tutto quanto di più schietto ed elevato produce l'arte consolatrice.

FRANCESCO SAPORI.

EUGÈNE SPEICKER : LO SCIALLE DORATO.

IL SECONDO VECCHIO DELLA COMMEDIA DELL'ARTE: IL DOTTORE.

« Voi mi pertant che ti fet l'Asin, ma col cavezon *mea disciplinæ*; el Porc, ma col beveron de mi document; el Papagal, ma che sippa *reddere voces*; el Boja, ma prattic che ti possa *jugulare ignorantiam*. Perchè de ti non se possa dir: *Asinus ad liram, Porcus inter glandes, Psittacus in memore et Carnifex in surcis*, ma Asin cargà de sapienza per andar al mulin del Tribunal a smanesar el frument de le ciacciare; Porc gras de Dutrina per impassar le Pentone dell'Accademie; Papagal int' la gabbia de la Cort, per saper adular el Prossim, e Boja nel public per struzar l'ignoranza, havend' i applausi dai ragazzi, e così ti sarat el Asin d'or d'Apulei che l'era Asin ma Filosof, el Porc d'Enea ch'a fu prognostic del Regn, el Papagal che dis' ad Ottavian: *Ave Cæsar Imperator*, ed el Boja de' Tedesc che l'havend taià più melone al divien Cavalier. In sto muod ti sarat el Asin, el Porc, el Papagal, el Boja, e mi el Cavezon, el Beveron, el Maestr 'e la forc per far prattic int al mestier ».

Questo bel discorsone spropositato è la « Persuasiva allo studio », ed era uno dei pezzi forti del *Dottore*, il « secondo vecchio » della Commedia dell'arte.

Il « Dottore » è il saccente che parla a vànvera, di ogni cosa, senza saper nulla di nulla, che sfiora cento argomenti senza mai approfondirne alcuno, che salta di palo in frasca, ragiona e sragiona a casaccio, mescolando civiltà e culture le più diverse, popoli, razze, superstizioni, costumi, al solo scopo di sbalordire e di intontire chi lo ascolta. Con una sicumera, che gli dà la sua grande sciocchezza, di tutto vuol dar la sua opinione, e, richiesto di consiglio, decide in modo inappellabile; ma, sebbene abbia molto studiato, non dice che degli spropositi: non sa aprir bocca senza sputar fuori qualche sentenza o citar qualche testo latino, che quasi sempre stroppia e deforma in modo ridicolissimo: e in queste citazioni latine consiste tutto il suo sapere.

DOTTOR BALANZONI.
(Stampa in rame, dal Valentini: *Trattato sulla Commedia dell'arte*, Berlino, 1826).

La maschera del Dottore ebbe origine dalla canzonatura del Pedante. Il grande amore agli studi che fu la caratteristica del Quattrocento, col fiorire dell'Umanesimo, produsse — degenerazione della vera sapienza — la pedanteria, che è a dire l'arido sfoggio del proprio sapere, senza il contributo dell'intelligenza e del buon gusto, l'erudizione gretta e minuziosa senza respiro, senza orizzonti...

Il Pedante ingiuriava così la società italiana di quel tempo: ne troviamo il riflesso nella Commedia del Cinquecento: una delle caricature più frequenti è appunto quella del *Pedante*. E non occorre questa volta, per trovare gli antenati al tipo comico, andar a scomodare il pedagogo Lidus de *Le Bacchidi* di Plauto o il *Dossenno* delle Atellane, con i quali il vecchio Dottore avrebbe, secondo molti critici, qualche punto di rassomiglianza:

il *Dossennus* (o *Dorsennus*) della Favola Atellana sembra esser stato un sapiente che tirava l'oroscopo agli ignoranti e che faceva professione di scoprire i più meravigliosi segreti: bastava che i poeti comici del '500 si fossero guardati intorno per vederne a centinaia, dei pedagoghi pedanti e pretensiosi, con in bocca ad ogni momento la loro brava citazione latina e la loro tirata erudita.

· DOTTORE · ANTICO.
(Dal Riccoboni : *Histoire du Théâtre Italien*).

Così ce lo descrive un poeta francese:

« Un pédant, enivré de sa vaine science
« Tout herissé de grec, tout bouffi d'arrogance,
« Et qui, de mille auteurs retenus mot pour mot,
« Dans sa tête entassés n'a souvent fait qu'un sot,
« Croit qu'un livre fait tout et que sans Aristote
« La raison ne voit goutte, et le bon sens radote ».

E un'altra fonte, nella satira del pedante, si trova nella Novellistica precedente: l'origine del vecchio beffato si trova nel Boccaccio: il Calandrino, protagonista di tante novelle del *Decamerone* (la 3ª e la 6ª dell'VIIIª Giornata; la 3ª e la 5ª della IXª), e il Simone medico (della 9ª dell'VIIIª Giornata), beffato da Bruno e Buffalmacco, precorrono i molti vecchi delle commedie del Cinquecento.

Scarsi segni caratteristici si trovano nel personaggio di « Polinico » de *La Calandria* del Bibbiena, che è modellato sul Lidus de *Le Bacchidi* plautine, e in quello del « Pedante » de *La Talanta* dell'Aretino, che al Polinico molto rassomiglia.

Ma il « Pedante » de *Il Marescalco* dello stesso Aretino è già fortemente segnato nei suoi tratti caratteristici: e, naturalmente, per mezzo del suo « Giannicco », l'autor comico si fa beffe di lui:

« Mentre che il mio padrone » — dice Giannicco — « disputa de la moglie con la sua Balia, io voglio andare a trovare il Pedante da i cuius, e seco disputare »; e lo indica poi al Paggio perchè gli attacchi le castagnòle di dietro: « Io ti vo' servire, vedi tu quel pecorone, che passeggia colà..... Io lo terrò a bada, e tu intanto vieni via, et appiccatogli li scoppietti, dà fuoco alla girandola..... », ciò che il Paggio puntualmente eseguisce. E il Paggio rinforza la dose nello svillaneggiarlo: « Non mi potea imbatter meglio, che a questo sorbi brodo, a questo pappa fava, et a questo trangugia lasagne ».

Sputasentenze, latineggiante a perdita di fiato questo Pedante dell'Aretino: sentitelo un po': « E con arma virum, e con i libri con cedo a niuno, e mi condoglio del tradimento, che ti è stato fatto a non ti fare studiare, perchè tu hai una indole perfettissima... ». E, dopo quel cotale scherzo della girandola, arrabbiandosi sul serio: « A questa guisa, a questo modo, a questa foggia si trattano i preclari disciplinatori de le filosofiche scuole? » e:... « Un cinedulo, un presuntuoso capestrucolo osa irritare i gravissimi precettori de le grammaticali discipline? », e poichè Giannicco lo calma dicendogli: « Non vi corrucciate! », riprende: « I primi moti non sunt in potestate nostra, perchè ira impedit animum.... », ma si ripromette di punire il biricchino: « ti giuro per la maestà della toga, per la reputazione del grado, e per la gravità de la scienza, che gli darò tante verberature, gliene darò tante.... » e poi: « Non possa io finire di leggere la Buccolica a' miei discepoli, se ora non vado: dominus providebit ».

E nel Prologo (recitato da due) de *L'Ipocrito* dello stesso Aretino, così il bizzarro scrittore si augura che sien trattati i pedanti: « Vorrei levati i pedanti a cavallo, che il sovatto d'una scuriata gli insegnasse il come si fanno l'opre, e non le mordano » (dove *sovatto* significa « una specie di cuoio da far cavezze pei giumenti »), e, con la consueta sconcezza di linguaggio, un po' più in là: « Vorrei che quei Graziani, che senza intendersi di nulla, dan di becco a ogni cosa, avesser obbligato il volto a un perpetuo asperges d'orina marcia ».

Il personaggio del Pedante si trova in molte commedie del '500: ad esempio, « Cleandro » ne *I Suppositi* dell'Ariosto: e, latineggiante al solito, ne *Il Diamante* di G. M. Cecchi: « Fa-

vonio » de *Gli Errori* di Giacomo Cenci, parla una mescolanza di latino e siciliano; e « Melano » de *Il Giardino d'Amore* di Lorenzo Guidotti (del '600), parla un miscuglio di latino e napoletano.

In più di una commedia il Pedante è il personaggio ridicolo, destinato ad esser burlato dai servi, e talvolta, come il Pulcinella, preso a bastonate: così « Prudenzio », protagonista della commedia di Francesco Belo, che si intitola appunto *Il Pedante,* si busca una buona scarica di legnate, e un altro pedante, nell'*Altea* di Giovanni Sinibaldo da Morra, viene messo in un sacco. « Protodidascalo » nell'*Olimpia* o « Narticoforo » nella *Fantesca,* commedie di G. B. Della Porta, « Panthemio » nei *Falsi sospetti* di Bernardino Pino o « Felisippo » ne *Le Querele amorose* di G. B. Ranucci, le sue sorti non sono gran che diverse.

E una grande ampiezza di linea ha il Pedante Manfurio nella celebre commedia di Giordano Bruno *Il Candelajo.* Da una libera traduzione fatta in Francia di questa commedia, col titolo: *Boniface et le Pédant,* vuolsi abbia presa l'ispirazione Saviniano di Cyrano (il celebre Cyrano di Bergerac) per la sua commedia: *Il pedante gabbato*; ma l'autore, nella prefazione, confessa di aver tolto dalla vita il suo protagonista, Grangier, dal professore di retorica al Collegio di Beauvais, dove Cyrano fece il suo corso di Umanità, uomo avido e avaro al sommo grado.

Anche nella commedia di Pietro de Larivey *La Constance,* nel personaggio di « Fidence », è burlato il Pedante.

E nella gran satira del ridicolo fatta da Molière, la canzonatura del Pedante non poteva mancare: nel *Dispetto amoroso,* che è tratta dalla commedia del Secchi: *L'Interesse,* c'è il pedante « Métaphraste », il quale però non ha che scarsi punti di rassomiglianza col triste Ermogene della commedia italiana, ispirato piuttosto al « Jobelin » di Rabelais.

Il Métaphraste di Molière cita a sazietà i passi degli autori, applicandoli però male a proposito, e per fare sfoggio di erudizione côglie le più lontane allusioni; non possiede nè ingegno nè buon senso, e non sa sostenere la più semplice conversazione. Per farlo star zitto Alberto è costretto a suonargli una campana nelle orecchie.

Ricorda Il Métaphraste del *Dispetto amoroso* un altro personaggio molieriano: il « Dottor Pancrazio » del *Matrimonio per forza*: questi chiede a Sganarello in quale lingua gli debba parlare, e sentendo che l'altro vuole che gli parli in francese, gli dice di passare dall'altra parte, perchè un'orecchia è per le lingue scientifiche e l'altra per la materna. Mentre Pancrazio parla con la solita volubilità, tradizionale del pedante, Sganarello che non riesce a dire una sola parola senza che l'altro non lo interrompa, gli mette una mano sulla bocca per farlo tacere, ma non appena gliela toglie, l'altro riattacca.... Ed anzi, mentre interrompe Sganarello, gli raccomanda di esser breve! « Io sono e sarò sempre *in utroque jure* il dottor Pancrazio.... Uomo di lettere, uomo di erudizione, uomo di sufficenza, uomo di capacità... » e giù una sfilza di aggettivi e di qualità, decantando i proprî meriti e i pregi, in ogni ramo dello scibile!

DOTTORE MODERNO.
(Dal Riccoboni: *Histoire du Théâtre Italien*).

Gustosissima è pur, in questo *Matrimonio per forza,* la scena del consulto dei due filosofi: Pancrazio, aristotelico, e Manfurio, pirroniano, dove Sganarello vuol sapere da Manfurio qualche informazione preventiva sul proprio matrimonio (non diversamente dal Panurge del *Pantagruel* rabelaisiano).

Ed altri pedanti ancora troviamo nei capolavori di Molière: il maestro di filosofia nel *Borghese gentiluomo* e l'indimenticabile Vadins, il saccente de *Les femmes savantes.*

Molti di questi episodî comici delle commedie di Molière ricordano però i *lazzi* della Commedia dell'arte; e non è improbabile che l'autore del *Misanthrope,* che tanto deve — specie

nelle farse — alla nostra Commedia improvvisa, si sia ispirato ai « pezzi di bravura » del Dottore bolognese.

La caricatura del « Pedante » della Commedia erudita era quasi insensibilmente passata alle buffonerie dei primi comici dell'arte, era scesa alle prime farse dialogate dall'Alione astigiano e dal Braca salernitano.

Il « Procurator » e il « Judex » de la *Farsa de Peron e Cheirina iugali chi littigoreno per un petto* di Gian Giorgio Alione fanno citazioni latine a perdita di fiato... E nella *Farsa Cavajola della Scola* di Vincenzo Braca vediamo nel

DAL « GRATIANO INNAMORATO ».
(Dal Rasi: *I Comici Italiani*).

« Carrafone Mastro » uno dei soliti pedanti sciocchi e spropositati, che pretende insegnare a degli scolari degni di lui, con i quali viene a contesa: per avere un saggio dei rimproveri che muove ad uno degli allievi, sentite questi versi:

> « Procediatis cum silentio....
> Matteo, te juro affe, ca m'era muosso
> « Pe te rompere e spalle aduosso; tu si' 'ngnorante
> « Presentuoso, forfante, jocatore,
> « E po miette a romore tutta a Scola... ».

Le grida del maestro si alternano ai suoi colpi di *spalmata,* e alle invocazioni di *ferie, ferie* degli scolari, con le quali la farsa finisce.

Così tanto nella Commedia erudita che nelle farse popolari, i poeti comici si vendicavano di quanto avevano avuto a soffrire della pedanteria gretta e piccina dei loro vecchi pedagoghi.

Nè, in cotal beffa irriverente, potevano restar addietro i comici che improvvisavano le loro buffonate per le strade e nelle baracche delle fiere: e poichè essi prendevano dalla Commedia erudita tutti gli spunti e i motivi comici, neanche il Pedante poteva esser lasciato da parte: ed è così che questo tipo comico diede origine alla maschera del « Dottore ».

Che in tempi di tanta cultura classica si sia fatta la satira al letterato pretensioso e goffo non è da meravigliarsi: ma se dalla Commedia erudita questa satira si sia abbassata alla farsa e alla Commedia popolare, oppure se da questa sia salita ai fastigi della Commedia letteraria, ecco quanto è un po' difficile di determinare: tali scambî avvenivano molto di frequente.

Ma quando, come, dove si fissò il tipo comico nelle sue caratteristiche che rimasero immutate sino al Goldoni?

La prima comparsa del *Dottore* sulle scene risale alla metà del XVI secolo: circa intorno al 1560; e secondo il Quadrio questa maschera sarebbe stata inventata da Lucio (o Luzio) Burchiella, che avrebbe preso ad imitare un vecchio barbiere di Francolino, Graziano delle Cetiche, sottoscrivendosi appunto *Lus Burchiella Gratia.* Altri però (il Lambertino e il D'Ancona) combattono tale supposizione, pensando invece che il nome risalga al Canonista bolognese Graziano, quale caricatura dei dottori in ragion canonica e civile.

Nella commedia di Michelangiolo Buonarroti il Giovane: *La Fiera* (Giornata II, A. III, sc. 2ª), Graziano è rappresentato

> « .... rotando le braccia
> « E scotendo le spalle
> « Ed affrettando il muover delle labbra,
> E biasciando, ansando e digrignando »

e dice che

> .... s'esprime glosatore
> « E argomentator, qual sòle, sciocco ».

Quello che è certo si è che la maschera è bolognese, ed è appunto la caricatura dei professori di quell'antichissimo Studio, dove la sregolatezza mentale sembra fosse tradizionale... specialmente nel Seicento.

Ed al dialetto bolognese, talvolta ferrarese, il Dottore mescola, al solito, il suo latino, spesso maccheronico.

Un comico, Bartolomeo Rossi, nella prefazione alla *Fiammella,* commedia del De Fornaris (del 1584), così dice: « E Gratiano chi vol che parli bolognese, chi ferrarese, chi da Francolino: hora non parlano nè l'una nè l'altra lingua, solo che si sforzano di dire il tutto alla riversa ».

In una commedia di Andrea Calmo: *Il Travaglia,* Archibio, maestro di Camillo, parla ad esempio un gergo misto di latino e bergamasco: « Quid quid agis prudentius agimus, et respiciamus finem, per tant si 'l gra Aristotil,

gra Platò e Seneca haves dat dol bech indoi curi amorosi, podeva be di la filosofia invanum laboraverunt », ecc., ecc.

Il primo che abbia mutato le commedie in più lingue fu, secondo l'attestazione di Lodovico Dolce, Antonio da Molino, detto *il Burchiella*: il comico-poeta Andrea Calmo lo chiama suo compare; e il Dolce, dedicando, nel 1561, un suo poemetto a Giacomo Contarini, così scrive di lui: « nelle quali (commedie) divenne così chiaro, che oltre alla lingua comune italiana contrafacendo la greca e la bergamasca passò in quelle così avanti, ch'egli meritamente si può chiamare il Roscio della nostra età ». E questo comico veneziano, di nome Burchiella, mescolando greco e schiavone, diede in tal modo origine a quella che fu chiamata « letteratura stradiotesca »; e forse fu lui il maestro di Luzio, il quale ne assunse il nome.

Ora questo nome di *Graziano*, che fu affibbiato alla prima maschera del « Dottore », era un nome vero oppure un soprannome?

Si disse « graziano » per « fare il grazioso a parole, o il lusinghiero per venire in grazia altrui fuor di proposito »; e G. B. Fagiuoli, nelle sue *Rime*, così spiega:

« Graziani! oh! questi qui son molti poi,
« Che fanno di gran ciarle e gran tirate.
« E non l'intendon essi, nè anco noi »,

dove si vede già caratterizzato il tipo comico; e, ancora, il Magalotti, nelle sue *Lettere Dilettevoli*, dice di « uno che volle fare una volta il graziano in Accademia ».

Ma si sa d'altra parte di un poeta popolare del principio del secolo, che così appunto si chiamava.

In una lettera in data 11 maggio 1567 di Luigi Rogna, segretario del Duca di Mantova, ed in altre successive dello stesso anno vediamo ricordati i « Graziani »: « S. E. ha fatto recitare hoggi una commedia dai Gratiani, nella scena quì di Castello, et l'ha gustata.... », e altrove: « Quì non si sente di nuovo che le Comedie del Gratiano.... », cioè della Compagnia condotta e diretta dal comico Graziano.

E del Burchiella *Graziano* abbiamo un sonetto stampato nel 1570, ed una lettera inserita dal Rao nella raccolta delle « Argute et Facete », stampata a Pavia nel 1576.

Dal che si vede che l'attore, il quale creava il tipo comico e impersonava la maschera e le dava il nome, finiva poi con l'assumere il nome della maschera stessa: il che succedeva assai spesso fra i Comici dell'arte: il celebre Fiorilli si chiamerà *Scaramuccia*, il Costantini *Mezzettino*, il Biancolelli *Dominique*...

Questo Luzio Burchiella, bolognese, che primo avrebbe portato sulla scena la caricatura del « Dottore », col nome di *Graziano*, creò un linguaggio pieno di spropositi, nel quale il nativo dialetto bolognese era piacevolmente mescolato col latino più o meno maccheronico; e si chiamò questo il linguaggio « grazianesco ».

Di questo Luzio, che fu nella Compagnia dei Comici Gelosi condotta in Francia dal Ganassa nel 1572, ben poco si sa: sembra che a Bologna abbia compiuto un atto eroico, salvando una donna da ben sette aggressori: fu attore pieno di brio, e diresse per qualche tempo la Compagnia, sostituito poi, nel 1578, da Lodovico De Bianchi, detto anche Lodovico da Bologna, che recitò sotto la maschera del « Dottore » col nome di *Dottor Graziano Partesana da Francolino.* Il De Bianchi fu in grande dimestichezza con Ferdinando I de' Medici, e tenne con lui una seguíta corrispondenza. Sotto il suo nome furon stampate nel 1585 *Le Cento e quindici conclusioni in ottava Rima del Plusquamperfetto Dottor Gratiano.*

UN « DOTTORE » ANTICO.
(Dal Rasi: *I Comici Italiani*).

In genere però la parte del Dottore non era troppo difficile: il suo carattere non richiedeva nè agilità di corpo, nè vivacità e prontezza di spirito: bastava che l'attore avesse lo scilinguagnolo ben sciolto per infilare il più rapidamente possibile le sue tirate spropositate, piene di strambotti e di giuochi di parola, senza mai intopparsi o impaperarsi.

Il Cecchini, nel suo prezioso libro *Frutti delle moderne commedie,* lamenta anzi che al

suo tempo il Gratiano faceva troppi strambotti, come ad esempio questa storpiatura del nome di Pantalone: *Piantalimon, petulon, pultronzon,* ecc.

Più frequenti erano, nel carattere di finto saccente, gli spropositi derivanti dall' ignoranza delle cose, delle quali parlava: diceva, ad esempio, che le tre Grazie tessono il filo della Vita e decidono dei nostri destini, e invece che le Parche assistono alla *toilette* di Venere.

Accanto al Pantalone melenso e goffo della vecchia Commedia, il quale lo interroghi su qualche questione, il Dottore fa sempre la più brillante figura, e lo mette in sacco con la sua saccenteria: Pantalone, annientato dalla fiumana delle sue parole, impallidisce, si sente mancare, cade in svenimento, e il Dottore allora gli spruzza addosso dell'acqua per farlo rinvenire, assicurandolo di averne guariti degli altri.

IL DOTTORE ..
(Dal Sand: *Masques et Bouffons*).

Il « repertorio », cioè le « cose premeditate », quelle che ogni comico dell'arte aveva a sua disposizione per scodellare al pubblico, quand'era a corto di fantasia, e sempre nel carattere della maschera, consisteva in « squarci, parti buffe, saluti, discorsi catechizzanti, consigli e persuasive »: le tirate erano circa una ventina, e tutte lunghissime. Consistevano in « Consigli per persuadere allo studio » (e ve ne ho dato già un breve saggio), o « per far odiare i vizî », e sopratutto in « tirate di memoria », come, per esempio, la « tirata della Giostra », dove il Dottore faceva una sfilata delle dame e dei cavalieri intervenuti, oppure della « Visita all'Ospitale », dove raccontava di aver visitato un *Parmesan,* un *Resan,* un *Modnes,* ecc., e che ognuno aveva la sua speciale malattia, che egli poi guariva con una sua cura speciale, buffonescamente adatta alle caratteristiche della sua città. Simile a questa era la tirata sui generi commestibili, che aveva avuto in regalo, e che rispondevano a una specialità della regione (di Parma il formaggio, di Modena gli insaccati, ecc.).

Il Dottore si compiace specialmente nel fare sfoggio della propria sapienza: ed una delle sue più frequenti era la « Tirata della Scuola e Cena del Dottore » (« A vign addess da dar lezion ai mi scular, i qual in questi: un Roman, un Modnes.... »), e giù una sfilata di abitanti di città italiane: dopo la lezione, invita a tavola i discepoli, e qui cadeva opportuna la tirata sulle ghiottonerie di ogni città (« Ai ho pò fatt una bella Taula: al Roman ai ho dà un Pastizz de Cavriol, per al Modnes una spdà de salsizza », ecc.). La chiusa poi era sempre buffonesca, quando poi non era una volgarità (« Quest'è quel ch'av poss insgnar e vu per la vostra gran matiria andav a far squartar »).

Moralizzatrice era la cicalata « Sopra la Miseria dell'Uomo », che così incomincia: « L'hom en n'è si prest ussì dalla Pansa d' sò Mader, e vignì alla Lus d' st Mond, ch'al saluta al principi dla sò vitta cun al piant; l'è fatt Pirsonir int il fass.... » e vi fo grazia del resto, chè le tirate non sono certo troppo divertenti, appunto perchè il noioso e pedante Dottore bolognese, cercando di annoiare i suoi intercolutori con le sue pedantesche tirate, spesso raggiungeva pienamente il suo scopo.... anche nel pubblico.

Alcuni attori, che rivestirono la maschera del Dottore, ne fecero un uomo sapientissimo, esponendo tutta la loro cultura; ma i più volsero il carattere al comico, facendone un ignorante, che parlava il latino maccheronico di Merlin Coccaj: tanto gli uni che gli altri però dovevano esser molto istruiti.

« Secondo vecchio » della Commedia, il Dottore aveva minore importanza del Pantalone, col quale però molti caratteri comuni.

Avaro, padre di famiglia, qualche volta, non ostante la sua età, vuol fare il galante con le donne, ed è beffato e mistificato dai servi: i suoi scherzi sono di cattivo genere, e non finiscono mai bene. Quasi sempre padre di Rosaura e di Lelio, non acconsente al matrimonio dei giovani, secondo i voti del loro cuore; ma poi, dalle circostanze, è sempre costretto a piegar la testa.

In uno scenario di Flaminio Scala: *Li duo Vecchi Gemelli,* Gratiano « sospira dicendo di amar Franceschina sua serva »; ma Pedrolino, che è egli pure innamorato di lei, si propone di fargli una burla: promette a Gratiano di fargliela godere, e lo fa andare in casa, per prender della tela, sì che il vecchio, preso per ladro, si busca delle « buone pugna »....

In un altro scenario dello Scala: *Il Pedante,* Cataldo, tristo della peggior specie, si caccia nelle famiglie e si fa passare per uomo integerrimo. Maestro del figliuolo di Pantalone, s'invaghisce di Isabella, moglie di lui, e cerca trarla alle sue voglie: è côlto nella camera della donna e tratto in camicia sulla scena. Allora tre servitori, vestiti da beccai, con gran coltellacci fra le mani, vengono per fargli un brutto scherzo, ma il temuto castigo si muta in una solenne bastonatura; ed egli è cacciato con gran vergogna « come huono infame e vituperoso ad esempio de gli altri pedanti manigoldi e furfanti come lui ». Ed è probabile, data la situazione e il carattere del personaggio, che della parte di Cataldo fosse incaricato il Graziano.

Del resto, nel *Teatro delle Favole Rappresentative,* raccolta dei cinquanta scenarî di Flaminio Scala, in soli dieci di essi non c'è il personaggio di *Gratiano*: per lo più è con la sola denominazione di *Dottore,* ma talvolta assume più importanti funzioni: nell' « opera regia » *L'Almida* è « Balio di Silandro », nella *Rosalba incantatrice* « Maggiordomo » e ne *La Fortuna di Foresta, Prence di Moscovia* « Consigliero »: è Medico ne *La Pazzia d'Isabella,* ma scende al grado di « servo di Corebo » nella 2ª parte dell'*Orseida* e di « Ciarlatano » ne *La Fortuna di Flavio.*

Ne *Il Vecchio Geloso* Gratiano racconta una novella del Boccaccio: innamorato di Flaminia, soffre della burla della quale fu vittima già il Prevosto di Fiesole, della quale è fatta parola nella 4ª Novella della VIIª Giornata del *Decamerone* (e molti degli « scenarî » dello Scala sono imitati dal Boccaccio).

Anche in altri « scenarî » il Dottore è beffato dai servi: così ne *Il marito più onorato cornuto in sua opinione* e ne *Il Ragazzo per le lettere,* l'uno e l'altro della Collezione Napoletana.

In quest'ultimo il Dottore (che si chiama qui *De' Bisognosi),* padre di Rosalba e di Silvio, fa una dichiarazione ad Ortenzia della quale è innamorato, ed essa, credendo che si tratti di Silvio, accetta di buon grado; ma, scoperto l'equivoco, il vecchio galante si arrabbia pel rifiuto di Ortenzia, e si propone, per allontanar Silvio dall'innamorata, di mandarlo agli Studii; e per mezzo di Coviello, insiste ancora presso Ortenzia. Dopo i soliti equivoci, finisce naturalmente che Silvio si sposa con Ortenzia, e Leandro, di lei fratello, con Rosalba, e il Dottore al solito resta con un pugno di mosche.

Ma troppo lunga sarebbe l'enumerazione di tutti gli « scenarî » della Commedia dell'arte, nei quali il Dottore ha parte principalissima.

Protagonista talvolta, come nella commedia di Giuseppe Maria Cesari: *Il fuggi l'ozio* ovvero *il Graziano infuriato* (1678) o nell'altra dello stesso autore: *Amore e sdegno del dottor Graziano,* nelle quali il Dottore parla al solito nel nativo dialetto bolognese.

« MARCHE COMIQUE ».
(Dal Rasi).

Talvolta però, sia perchè gli autori delle commedie ignoravano il dialetto bolognese, o perchè i comici che rivestivano questa maschera recitavano in paesi lontani da Bologna, dove il dialetto petroniano, un po' duro alle orecchie, riesciva quasi incomprensibile, il Dottore parlava in lingua toscana o in altro dialetto più accessibile a tutti, come il veneziano: così nel *Pantalone imbertonao* (1668) e ne *La moglie dispettosa* (1672) di Giovanni Briccio, romano, nelle quali il Graziano parla in dialetto veneto.

E neppur sempre il Dottore si chiamò « Graziano »: talvolta a questo nome se ne aggiunse un secondo: come in un *Testamento in gergo notarile* di Giulio Cesare Croce, dove il Dottor Graziano si chiama anche *Scatlon*; oppure *Graziano de' Violoni,* come volle chiamarsi il

« MARCHE COMIQUE ».
(Dall'Opera di O. Klinger: La *Comédie Italienne* a Parigi, secondo la Raccolta del Gherardi).

comico Girolamo Chiesa; oppure, altrove, *Duttor Leombron* (« ch'an guaress incion »). In genere ogni comico di qualche fama volle associare il proprio nome a una nuova trasformazione della maschera, e quando non c'era nulla da trasformare, e mancava la fantasia per aggiunger qualcosa al vecchio tipo, si inventava un nuovo nome.

Quello che ebbe fra tutti più fortuna, e che si associò poi indelebilmente alla maschera del Dottore, fu quello di *Balanzoni* o *Ballanzoni*: le due ortografie del nome corrispondono alle due interpretazioni etimologiche: l'uno deriverebbe da *balanza,* cioè bilancia, simbolo della Giustizia, per il fatto che il Dottore è quasi sempre uomo di legge; l'altro trarrebbe la sua origine dal bolognese *balla,* che vorrebbe dir « bomba », « frottola », appunto perchè il Dottore abitualmente ne sballa di grosse: e poichè in antico si scriveva a preferenza *Ballanzone,* io mi accosterei a questa seconda etimologia: e cioè: Dottore ciarlatano, che racconta delle « balle », delle baggianate, delle scempiaggini.

Il Graziano si è dunque, con l'andar del tempo, trasformato in Balanzone, e con questo nome lo troviamo quasi sempre nelle commedie del '700: e in alcune di quelle del Goldoni.

Ed essendo questa maschera bolognese, ben si capisce che sopratutto a Bologna essa abbia avuto fortuna: e già sin dalla fine del '600, con la caricatura del « Dottor Graziano », sorse nella Commedia dialettale bolognese la satira contro i dottori di quella famosa Università.

Fra gli iniziatori di questo nuovo genere di Teatro dialettale, c'è il prete Domenico Laffi, autore di molte commedie (oggi rarissime), nelle quali il Dottore è caratterizzato secondo la buona tradizione della Commedia dell'arte: ne *L'Ebreo convertito* o *Le fortune di Emanuelle* (1682) e ancor meglio ne *Il Paggio fortunato* (1690) il Dottore al solito si vuol far credere eloquentissimo ed istruitissimo, ed assordisce con i suoi interminabili discorsi, interrompendo sempre la conversazione altrui.

Ecco un saggio del dialogo della commedia: *Il Paggio fortunato* (Atto 1°):

Dottore: Vliv ch'a parla latin o vulgar?

Pantalone: Volgar, perchè....

Dottore: Frances o spagnol?

Pantalone: Ma, mi no intendo....

Dottore: Aleman, polac, svedes, olandes, ingles, portughes; o vliv ch'a parla turchesch, grech, hebraic o abissin?

Pantalone: Parlè come diavolo volè vù...

Dottore: Mi al me semper piasù la brevità e d' racchiuder in poch parol quèl ch' un altr pr palesarel farev un long discors, prchè a so che « brevitate guadent moderni », e però a lassarò i dscurs rettoric e sfuzirò l' figur, an' m' servirò d' amplificazion, a mettrò da banda le digression, a schivarò le question e' s' n' v' parlarò d' dubitazion per vgnir prest a la conclusion ».

E più in là: « Compatim sgnor Pantalon; a savì ch' ogn' bissa ha al so vlein, ogn' vrespa al so punzet, ogn' rosa la so spina, ogn' vent al so furor, ogn' bocca al so mors, ogn' asen al so calz e ogn' drit al so dvers; e mi semper ho ogn' cosa d' travers.... ».

In un'altra commedia di ignoto autore: *La fam fa fa d' tutt,* c'è un Dottor Rosaccio, che per andare all'osteria si deve travestire, non volendo perdere in dignità; e Trivelino lo fa vestire da « Pudstà di Mal Alberg », in modo che si piglia la solita scarica di bastonate da uno che doveva aver dei quattrini dal Podestà...

Tutti a Bologna volevano scrivere commedie dialettali per introdurvi il personaggio del « Dottore »: e coloro che facevano la caricatura dei laureati o dei magistrati erano chiamati *Zuda* o *Duttor.* E un personaggio de *L'Ebreo conver-*

tito così ce li dipinge: « Io li vedo per le strade giorno e notte a guisa di corrieri andar vagando, e credo, avuta la laurea dottorale, non più vedano un libro ».

Vi furono nel '600 persino dei libretti d'opera in bolognese, ove la macchietta del « Dottore » era schizzata — dice il Sarti, lo storiografo del *Teatro dialettale bolognese* — con molta originalità, come ad esempio ne *I diporti d'amore in villa* di Antonio Maria Monti, con musica di Pietro Paolo Laurenti; ma altri libretti di quel tempo dovettero essere vistati dall'Inquisizione causa le grandi oscenità che contenevano.

E con la passione di recitare che sin da allora imperversava a Bologna, non è troppo da stupirsi che le commedie satiriche contro i Dottori salissero dalle pubbliche scene ai teatrini delle Accademie e delle Case private. Come è noto, anche un futuro Papa, Benedetto XIV, recitò la parte del « Dottore » nella commedia intitolata *La pazzia del Dottore*, all'Accademia del Porto, il 12 febbraio 1689, « la qual parte » (a credere ai cronisti del tempo) « fu portata egregiamente bene »: e questa rappresentazione è ricordata anche dal Testoni nella sua commedia intitolata al *Cardinal Lambertini*.

E sappiamo di un Conte Cornelio Pepoli che fece la parte del « Dottore » nella commedia: *Truffaldino finto principe* in una rappresentazione privata nel dicembre del 1682.

Ed alla fine del 1744 un altro gentiluomo bolognese, Antonio Pederzani, fece il « Dottore » al teatro Albergati.

Una Contessa bolognese, Maria Isabella Dosi Grati, scrisse intorno alla metà del Settecento varie commedie, nelle quali è introdotto con intenzione satirica il personaggio del « Dottore »: così ne *Le fortune non conosciute del dottore*, ne *La prudenza delle donne*, nella quale il Dottore si innamora della moglie del suo servitore, e meglio ancora ne *Il padre accorto della figlia prudente*, ove il Dottore rappresenta un padre geloso della reputazione della sua casa.

E, sempre per restare a Bologna, ma con un salto di un secolo e mezzo, si può ricordare anche un grazioso monologo di G. C. Sarti, intitolato *La Candidatura del Dottor Graziano*, ove il Dottore, in mezzo alle solite pedantesche citazioni latine, espone burlescamente il suo programma elettorale.

La fortuna di questa maschera non si è dunque ancor del tutto spenta, dopo più di tre secoli! Fu eternata nel Settecento dal pennello di Watteau e dagli epigrammi di tanti poeti: eccone uno che la caratterizza assai bene:

« Quand le Docteur parle l'on doute
Si c'est latin ou bas breton,
Et souvent celuy qui l'escoute
L'interromps à coups de baston ».

E durante tutto il Settecento, al *Théâtre-Italien* di Parigi e nei teatri delle Fiere, ove si rappresentavano le commedie dei Le Sage e Fuzelier — che troviamo oggi nella raccolta del Gherardi — il Dottore rimane sempre il vecchio goffo e ridicolo, facile ad essere ingannato e presuntuoso della sua sapienza.

Nella commedia intitolata *La Foire Saint-Germain*, il Dottore si fa portar via Angelica, la ragazza che deve sposare, e della quale è il tutore: ha promesso 20 pistole a chi gliela riportasse, ma ne darebbe volentieri 50 a chi gliela facesse perdere. Dopo aver guardati i segni dello zodiaco: « Ecco un uomo che mi rassomiglia » — dice ad Arlecchino, e questi: « E' il Capricorno! ».

Ne *I Bagni della Porta San Bernardo* il Dottore (che si chiama qui « Graziano Baluardo ») confessa ingenuamente: « E' una cosa strana che, pur essendo dottore come sono, e sapendo a fondo le più gravi cose, una bagattella mi faccia perdere la tramontana ».

Nell'*Arlecchino Imperatore nella Luna*, il Dottore fa, al solito, grande sfoggio della sua eru-

SCENA DELL' ARLECCHINO IMPERATORE NELLA LUNA.
(Nel *Théâtre Italien de Gherardi*, Amsterdam, 1701, Tomo I).

dizione e spiega che « queste nuvole che si notano attorno alla Luna si chiamano i Crepuscoli ». « Ora » — dice — « ecco come io argomento.... Se ci sono dei Crepuscoli nella Luna bisogna ch'a vi sia una generation et una corrution, e s' al ghe' una corrution e una generation, bisogna ch'a ve nasca dei animali e dei vegetabili; e s' al ghe nasce dei animali e dei vegetabili, ergo la Luna è un Mondo abitabile com' al nostro ».

E si rivela di una stupidità favolosa specialmente ne *I Bagni della Porta San Bernardo.* Scaramuccia, trasformato in mercante di antichità, viene da lui con un globo, nel quale sono nascosti Arlecchino e Ottavio, per sedurgli la figlia: vedendo la testa di Arlecchino sbucar fuori dal globo, il Dottore chiede: « Che cos'è questo? », e Scaramuccia: « E' il paese dei Negri » (e Arlecchino commenta: « Sì, è la Morea »); vede poi spuntare il braccio di Ottavio, e domanda: « Che cos'è questo braccio? » — « E' un braccio del Mar Mediterraneo », risponde Scaramuccia; e, Ottavio ritirando il braccio, il Dottore si maraviglia: « Ma non c'è più! », al che Scaramuccia risponde pronto: « Il flusso l'aveva portato, il flusso l'ha fatto ritirare ».

Prende i nomi più diversi: è il « Docteur Babillard » (chiacchierone) nell'*Arlecchino Esopo*; il « Docteur Balouard » (balordo) nella *Precauzione inutile*; « M. Bassinet » nell'*Arlecchino, uomo a buone fortune*; « M. Tuetont » ne *La Causa delle Donne,* e « M. Senécasse » — parola sintomatica per un medico (« senna » e « cascia ») — ne *Gli Originali* o *L'Italiano.*

Anche in patria il Dottore assunse nomi diversi secondo i varî comici che ne rivestirono l'abito.

Uno dei primi di essi che abbia recitato sotto la maschera del Dottore fu Bernardino Lombardi, buon comico altrettanto che buon poeta, andato in Francia intorno al 1572, e che fece parte della Compagnia dei *Confidenti.*

G. B. Angelo Lolli, bolognese, come quasi tutti i celebri Dottori, fu della Compagnia italiana andata a Parigi nel 1653, della quale facevan parte il Locatelli e il celebre Fiorilli *(Scaramuccia),* e prese il nome di « Dottor Graziano Baloardo »: uomo di buoni costumi, fu dai compagni chiamato *L'Angelo* (dal nome, col quale gli piaceva firmarsi). A lui successe, nella maschera del Dottore, Marc'Antonio Romagnesi, romano, che già aveva recitato a Parigi la parte del « primo Innamorato ».

Girolamo Chiesa, comico vissuto nella prima metà del Seicento, prese il nome di « Dottor Graziano de' Violoni »; Pietro Bagliani, che fu dei Comici *Uniti,* si chiamò « Dottor Graziano Forbizone da Francolino », e il Lombardi prese il nome di « Dottor Balanzone ».

Molti di questi comici furono onorati da Principi e Sovrani. Si sa, ad esempio, di Giovan Paolo Agocchi, comico del Seicento, che, « venuto a Monaco di Baviera, dove si fermò alcuni giorni con molto piacere di tutti », fu richiesto dal Duca Massimiliano a Vincenzo Gonzaga, perchè « senza incomodo da parte sua, avrebbe assai caro.... restasse servita di prestarmi il detto Dottore per alcune poche settimane... », e fu infatti compiacentemente mandato dal Gonzaga col dono di « meloni, persichi et aranci ». Anche il Chiesa fu tenuto in gran conto da' Principi in Francia, « perchè » — racconta l'Ottonelli — « molta modestia e pietà univa a' suoi rari talenti, e quattro figli suoi furono tenuti a battesimo da Duchi, Principi e Cardinali ».

Altri « Dottori » reputati furono Andrea Zenari, dei Comici *Uniti,* Giovanni Paderna, che in gioventù era stato pittore, G. B. Paghetti, che fu nel 1686 nella Compagnia del Duca di Modena, come pure Galeazzo Savorini, Francesco Materazzi, milanese, Giovanni Camillo Canzachi, che recitò a Vienna nella Compagnia tedesca dei Comici dell'arte, e fu al servizio dell'Imperatore Carlo VI, e poi anche dell'Elettore di Sassonia; e il Luzi, veneziano, e G. B. Bonaventura Benozzi, e Pietro Antonio Francesco Veronese.... Men fortunato fu Federico Rubini, che sembra abbia fatto a Parigi un solenne fiasco, nella maschera del Dottore, e fu da quella Corte licenziato.

Eppoi ancora Serafino Valeriani, che dapprima aveva recitato le parti d' « Innamorato », e Claudio Borghieri, che sosteneva la maschera del Dottore, « rappresentando » — dice il Bartoli — « l'avvocato dei poveri con valore ed energia »; ed Alberto Ugolini, e Giacomo Torri, milanese, e Lodovico Nicoli, che recitò al « San Luca » di Venezia nella parte del « Dottor Marchese de' Merlotti », e *Tatarone,* soprannome di un comico bolognese che recitava graziosamente la parte del Dottore, « parlando con assiomi latini e facendosi distinguere per ottimo commediante ».

Ma tutti questi superò Rodrigo Lombardi, bolognese, lodato dal Goldoni e da Carlo Gozzi come uno dei migliori Dottori del suo tempo, che recitò in Compagnia Sacco, facendosi molto onore.

In genere il Goldoni non si slancia troppo nelle lodi ai suoi comici.... tranne che per le servette », che erano il suo debole: e caso mai le sue preferenze e le sue simpatie andavano al Pantalone: il « secondo vecchio », il Dottore, non aveva per lui che scarsa importanza: mentre che il Pantalone andava nelle sue mani trasformandosi, da quel vecchio rincitrullito e volgare che era nella Commedia dell'arte, e diventava un po' alla volta il bravo, onesto e sobrio mercante veneziano, il Dottore,

perduta la loquacità, dimenticate le sue « tirate di bravura », era diventato un personaggio sbiadito, smorto e incolore; e rimaneva, per dir così, al secondo piano.

In nessuna commedia del Goldoni il Dottore ha una grande personalità: nell'*Uomo di mondo,* ne *Il Prodigo,* ne *La Donna di Garbo,* ne *La Banca Rotta,* ne *Il Servitore dei due padroni,* ne *La Vedova Scaltra* si chiama « Dottor Lombardi », è bolognese, uomo di legge, sempre affaccendato, sistema gli affari suoi e d'altri, e non lesina i suoi saggi ed utili consigli: generalmente padre di Rosaura, acconsente al 3° atto al matrimonio della figlia, e le sue funzioni di padre si limitano a ciò.

Nelle commedie posteriori cambia nome: ne *La Famiglia dell'Antiquario* si chiama « Dottor Anselmi »; e Dottor Balanzoni » ne *Il Padre di famiglia,* ne *L'Avvocato Veneziano,* ne *I puntigli domestici,* ne *L'Erede fortunata,* ne *La donna volubile*; ma, anche mutato il nome, rimane tale e quale: avvocato e leguleio; e nel *Cavaliere di buon gusto* parla anche il suo nativo dialetto bolognese.

Soltanto in qualche commedia, come ad esempio ne *Il Bugiardo,* pur restando Balanzoni e bolognese, il Dottore lascia Codici e Pandette per diventar medico.

E medico è anche il Dottor Buonatesta de *La Finta Ammalata,* che ricorda l'antica maschera, se non nel « volto », che ha abbandonato, nelle continue citazioni latine.

Il Dottore della Commedia Goldoniana ha abbandonata la *larva,* la « maschera », pur conservando il costume, che è quello antico e che rimase pressochè immutato dal Cinquecento.

Il costume era quello dell'Università e della Curia Bolognese, lo stesso che i Dottori portavano in città e nella scuola.

Dal 1560 alla metà del Seicento la maschera del Dottore era la stessa della gente di scienza e degli avvocati dell'epoca: il costume era tutto nero: vestito, giubba, pantaloni, calze, zimarra e cappello: un gran cappellone a larga tesa: di bianco non c'era che il colletto, i polsini e il fazzoletto, che gli usciva fuor dal taschino. La « maschera » nera gli ricopriva soltanto la fronte e il naso ricurvo, fra gli occhi liberi: e così ci ricorda il Dottore quest'epigramma francese scritto sotto un'antica stampa:

> « Du fameux Docteur Balouarde [*sic !*]
> Le nez souffre mainte nazarde ».

Dalla « maschera » gli uscivano i folti baffi, e le guancie, grasse e rosse: e spiccava, su una guancia, un gran porro molle. Sembra che le gote dai colori troppo vivi fossero una personalità contro un giureconsulto bolognese del Cinquecento, che aveva una larga macchia di vino su tutta una parte del viso: e così anche il Goldoni riferisce la leggenda.

Allorchè nel 1653 la Compagnia italiana andò a Parigi, Agostino Lolli, che ne faceva parte, indossò i pantaloni corti, portò il vestito alla Luigi XIV, e si mise in capo il cappello dalle ali stravaganti, da sostituir quello antico, che troppo ricordava il cappello dei servi.

I comici che recitarono sotto la maschera del Dottore nelle commedie del Goldoni furono,

SCENA DELLA « CAUSA DELLE DONNE ».
(Nel *Théâtre Italien de Gherardi*, Amsterdam, 1701, Tomo II).

in Compagnia Imer e in Compagnia Medebach: Lodovico Tassi, modenese, Giovanni Marzocchi, Girolamo Pozzi, il Ferramonti, Antonio Tomasoli, Giuseppe Monti (del quale dice il Goldoni che « sosteneva mirabilmente il personaggio del Dottore »), e Tommaso Monti, egli pure eccellente, e Giuseppe Lapy, antico barbiere datosi all'arte comica e specialmente alle parti di Dottore per saper parlar il dialetto bolognese, e Vincenzo Gnudi, e Gaetano Diolaiti, e Massimo Ferraresi, e Pietro Calici, e Luigi Mazzocchi, e Andrea Nelvi....

Nelle Fiabe di Carlo Gozzi il Dottore è sparito.... Ha preso il suo posto uno dei suoi « figli »: *Il Tartaglia*: anzi nell'*Augellin Bel-*

verde questa nuova maschera assurge al grado di protagonista e Re; e in molte altre Fiabe ha parte importantissima.

Ma se il vecchio Dottore della Commedia improvvisa — *Graziano* o *Ballanzone* che sia — è scomparso dalle tavole del palcoscenico, dove recitano gli attori in carne ed ossa, anch'egli, come il suo collega Pantalone, si è rifugiato nelle baracche dei burattini. In tutti i paesi dell'Emilia ebbe, ed ha tuttora, grande popolarità questa maschera che satireggia la pedanteria goffa e presuntuosa: il buon senso innato e il naturale buon umore del popolo bolognese si compiace di ridere di chi fa vano sfoggio di sapere....

Eterno cicalone, con la sua erudizione farraginosa e squilibrata, il *Dottore* era il simbolo della vacua logorrea curialesca e della faticosa e oscura pedanteria dei Professori dell'Università bolognese (e specialmente nel Seicento si potè dire che il « Balanzonismo » aveva invaso tutta l'Università).

E se oggi più non rallegra che qualche ingenuo spettatore di teatri burattineschi emiliani, il Dottor Balanzone, per il suo glorioso passato, non è morto nel ricordo di chi voglia beffarsi della falsa erudizione professionale e della chiacchiera a vuoto dei legulei: là dove fioriscono le frasi vuote di senso ma piacevoli all'udito e le tirate infarcite di retorica: nelle aule dei Tribunali e delle Università, nelle lezioni di qualche professore e nelle arringhe di qualche avvocato penalista, aleggia tuttora, nel linguaggio tenacemente « grazianesco », lo spirito del Dottor Balanzone.

CESARE LEVI.

« I BAGNI DELLA PORTA SAN BERNARDO ».
(Idem, Tomo VI).

ARTE RUSTICA NELL'ALTO APPENNINO MODENESE.

A Zemmianin.

CHI pellegrina per l'alto Appennino modenese, osservando le forme architettoniche e sculturali, fin dalle più antiche, che incontra — e ne incontra ad ogni passo — non si sottrae ad una impressione di stupore. Sotto l'esecuzione paesana, i mutamenti e gli adattamenti molteplici, la corrosione del tempo non arginata da alcuna manutenzione, egli sente la presenza della scuola, del magistero che conosce regole e canoni. Tra le forme che veggonsi, non mancano le ingenue, nate da un istinto individuale e indipendente; ma la maggior parte rivelano, sia pure in riflessi un po' attenuati e stanchi, la maturità di una tradizione elaborata.

Ora sono membrature architettoniche di profilo purissimo usate con una correttezza stilistica inaspettata in ambienti incolti; ora sono elementi ornamentali, cartocci, blasoni, adoperati con senso decorativo accortissimo, e soprattutto notevole per la sobrietà, pregio ben insolito nei gusti popolari.

Tutto accenna ad una castigatezza, ad una signorilità, quale fra gli uomini si usa spiegare soltanto con la razza aristocratica. Conosciuta o no, debbono pur avere una genealogia cospicua queste pietre tagliate con tanto sapere, queste finestre incorniciate con tanta grazia.

E c'è infatti il lignaggio, ben illustre; con alleanza di stirpi, ma nobilissime tutte.

Agli albori della vita moderna, la Contessa Matilde impera su tutta questa terra modenese; e la giurisdizione della potentissima abbazia di Nonantola si estende su su fino al crinale dell'Appennino; comprendendo, fra quelle pretese e quelle pacificamente soggette, la maggior parte delle chiese sorte ad annunziare il Cristianesimo in queste plaghe montane. Anche per l'impulso suo, gli edifici sacri vi si moltiplicano. Almeno tredici sono le chiese conosciute come anteriori all'anno mille nell'Appennino modenese; trenta quelle costruite nei due secoli successivi; mentre l'Emilia tutta diveniva un così fervido focolare di arte romanica: e le cattedrali di Modena, Reggio, Parma, Borgo San Donnino, Piacenza, e il battistero di Parma, si schieravano al piede dei monti. Definitasi nelle città, compiuti i suoi più insigni monumenti, quest'arte risaliva le valli, si spargeva nei contadi, portando il suo splendore nelle umili chiesette dei villaggi. Questa è stata la prima seminagione, che ha fruttificato nei luoghi più ermi ed inospiti. A pochi chilometri dal con-

RONCOSCAGLIA — CHIESA DI S. BIAGIO.

fine toscano, sulle falde del Cimone, a S. Biagio di Roncoscaglia ed a S. Michele di Pievepelago, ne troviamo preziose vestigia in siti ancor oggi, dopo otto secoli, così mal serviti dalle comunicazioni, che andarvi è un' impresa addirittura disperante.

Poi notiamo che il feudalesimo ebbe un grande sviluppo in questa regione; e fin tardi, fino al '400 inoltrato, gli Estensi dovettero aspramente contendere con vassalli ribelli e discordi fra loro; venire a patti con essi, e destreggiarsi

fra le guerre aperte e i compromessi. Nelle fazioni continue, senza tregua, cui non è certo estraneo il parteggiare di ghibellini e di guelfi, in cui intervengono spesso Bologna e Lucca, ed in cui predominano le due schiatte dei Montecuccolo e dei Montegarullo, irreconciliabilmente nemiche per quanto uscite da un ceppo comune, portavano di necessità, in regioni di poche e disagevoli strade come queste, una straordinaria moltiplicazione di fortificazioni e

FIUMALBO — BASSORILIEVO ROMANICO.

di presidii. Un solo feudatario, Nereo da Montegarullo, ebbe contemporaneamente, in un territorio limitatissimo, trentadue castelli; e frequenti si incontrano nomi come Castello Castellino Castellaro Rocca, spiegati sovente non solo dalle tradizioni, ma anche da resti architettonici, talora abbastanza conservati, e più spesso ridotti a ruderi appena emergenti a fior di terra. L'architettura ebbe un altro incremento da queste circostanze. Le opere di difesa, le torri di segnalazione e di scolta, i quartieri preparati per il soggiorno anche raro e transitorio dei feudatarii, erano sempre costruzioni di una certa importanza, spesso edificate in villaggi che altrimenti non avrebbero veduto se non casupole di contadini e di pastori. Senza dire, che lo spesseggiare di convegni per conclusioni di alleanze o di paci, o per atti di sottomissione, favoriva le relazioni dei paesi con le città, con le corti principesche; e così la conoscenza dell'edilizia più progredita.

E notiamo finalmente, fra gli elementi storici di cui va tenuto conto, i rapporti con la Toscana. Fin da tempi remoti, i commerci dell'alto Frignano, e cioè principalmente le esportazioni di ricotta, di formaggio, di burro, di frumento, di vino (quando i campi e i vigneti erano più estesi che oggi), si incamminarono di preferenza verso la Toscana limitrofa, che ricambiava con le verdure e con l'olio. Strade antichissime permettevano questo avviamento. Il primo ospedale frignanese di cui si abbia notizia, è quello fondato nel 750 da S. Anselmo presso Fanano, a conforto di chi era costretto a passare, al colle *della Croce arcana*, l'Appennino. E quegli antichi ospedali, ospizii oltre che luoghi di cura, segnano sempre, com'è noto, le vie più frequentate. Solo duecentocinquant'anni più tardi la Contessa Matilde fonderà presso l'Abbazia di Frassinoro il secondo.

E quando il moto umanistico che nel '400 ebbe il suo splendore ma era già nel '300 gloriosamente cominciato fece della Toscana il focolare artistico d'Italia, nessuna meraviglia se verso questa Toscana, così vicina e ben conosciuta, si sentirono attirate le genti dell'alto Appennino, più che verso l'Emilia, che aveva primeggiato nell'età romanica.

Questo è il terreno storico, inquieto e vario, sul quale è venuta formandosi l'arte dell'Appennino modenese. Le circostanze, come si vede, non erano propizie allo svolgimento di un'arte originale. Troppi esempi, troppe suggestioni imponevano forme circonfuse di una complessa autorità. L'uomo dei monti non era lasciato solo a colloquio con se stesso e con la natura divina. Onde quasi fatalmente l'arte sua doveva essere tratta, od almeno incoraggiata, all'imitazione; doveva mancarle quel carattere schiettamente e individualmente paesano che troviamo in regioni più solitarie; in certe vallate delle Alpi, chiuse ad ogni eco dell'umano consorzio.

Vivacissimo è in tutto questo Appennino modenese il desiderio di bellezza. La *sottilità* di quest'aria, tra la sanguigna razza emiliana e la festosa toscana, sveglia ed aguzza gl' ingegni. Tutti i giovani sono suonatori e cantori, i rimatori spesseggiano. Riti medievali e schiettamente toscani come il *Calendimaggio*, o primordiali come le Nozze intese quali combattuta conquista della donna, sono in pieno vigore. Ma nelle manifestazioni che la caratterizzano meglio quale prodotto collettivo, l'arte di qui può dirsi *rustica* più per il suo ambiente e per

i suoi mezzi, che non propriamente per l'anima sua. Le sue radici sono nella tradizione generale dell'arte italiana. Dove essa se ne scosta, è più per ingenui errori, deficienze di esecuzione o grossolanità di interpretazione, che non per libera creazione fantastica.

* * *

Pur troppo i resti dell'arte romanica sono scarsi nella montagna. Il terreno è franoso, e limita inesorabilmente la longevità degli edifici: non che case isolate, interi paesi *camminano*, e molti addirittura scomparvero, trascinati dalle *lavine* in discesa continua verso il fondo delle valli. La morbida pietra arenaria, che quando è solamente squadrata sfida i geli e le intemperie dei climi più rigidi, si sfalda facilmente quando è scolpita. Pensiamo che con l'avvento di stili più ornati i restauri vollero dire quasi sempre rifacimenti da capo; e ci spiegheremo come non rimangano che poche reliquie di un patrimonio che come abbiamo già veduto doveva essere vistosissimo.

L'antica parrocchiale di Roncoscaglia, dedicata a S. Biagio, esempio squisito dell'architettura del sec. XIII, ormai senza tetto, coi muri a strapiombo, se ancora si tarderà a rimetterla in sesto sarà fra poco ridotta un mucchio di pietre. Non si può dire con qual commozione si veggano sorgere in mezzo ai campi, fra il verde delle siepi vive e delle macchie, le sue pure forme! Figure molteplici di chimere di animali e di mostri, affacciantisi dai capitelli o intagliate a bassorilievo sulle pareti, valsero a San Biagio, dai posteri che non le capivano più, il nome di *chiesa del Diavolo*. Ma le sculture che il Toschi venticinque anni fa trovò ancora abbastanza decifrabili, svaniscono ogni giorno di più; appena la parvenza di una sirena stringe ancora fra le mani la sua coda biforcuta. Soltanto la struttura architettonica è almeno in parte visibile ancora in mezzo al disfacimento. Ed incanta la facciata così nuda, senza neppure finestre, col suo zoccolo che cinge tutto l'edificio e gli dà una bellissima base, col solo ornamento di quel portale così armonico, così sobrio nella sua ricchezza, così invitante all'interno.

A S. Michele di Pievepelago non rimane di antico che l'abside semicircolare (il resto è tutto moderno); ed esso è una riunione un po' caotica di graziosi elementi romanici, che testimonia dell'abilità manuale e ad un tempo della scarsa coltura dell'esecutore.

A Fiumalbo, della chiesa già esistente nel 1220 restano alcune sculture enigmatiche, un tempo certo riunite, ed ora sparsamente murate nella nuova. Diamo qui una fotografia che dimostra in quale barbaro modo, probabilmente

MAGRIGNANA — FRAMMENTO DECORATIVO DELLA TORRE ROVINATA.

durante la ricostruzione avvenuta fra il 1589 e il 1592, un interessantissimo bassorilievo sia andato a finire qual soglia di un armadio a muro, dietro l'altar maggiore. Auguriamo che dalla sorte miseranda esso venga, quando che sia, riscattato; poichè il decoro dell'inquadratura non toglie che il bassorilievo, così a fior di terra, non si possa esaminare che a stento; e due pilastri laterali in legno, da poco tempo aggiunti, ne nascondono buona parte delle estremità.

Di una chiesa di epoca incerta ma romanica, e da lungo tempo distrutta (per l'appuuto portata via da una frana), a Magrignana, pubbli-

MAGRIGNANA — CAPITELLO DELL'ANTICA CHIESA.

CASTELLO DEI PELOSI — INGRESSO ALLA FORTEZZA.
(Fot. Conte Gallois).

chiamo un bel capitello superstite, ora insieme con altri posto su basse colonne e pilastri innanzi alla chiesa nuova. Un altro simile, scoperto da un contadino e da lui incavato ad uso di mortaio, gode onoratissimo ricòvero in casa di Giuseppe Lipparini.

Degli edifici feudali i resti sono più numerosi. Le torri non sono tutte cadute pezzo a pezzo come quella di Magrignana che era stata di Obizzo da Montegarullo, e della quale ho potuto salvare un frammento che porta un riconoscibile piccione a bassorilievo, saggio di schietta arte paesana, tentativo di naturalismo modesto e non ingrato.

Anzi, turrito è ancora, come nei suoi nomi, anche nei suoi profili tutto il paesaggio del Frignano. Di balza in balza si scorgono a vicenda le torri: come nei tempi lontani, i segnali di fiamme mandati dall'una all'altra nella notte si propagherebbero ancora in un attimo da un estremo all'altro dell'Emilia. Le più, mozze; altre trasformate in campanili; alcune poche coronate ancora dai merli; ognuna d'esse ha una fisionomia caratteristica. Stupende a vedersi da lontano, per esempio da Strettara, quella di Montecuccolo, che emerge di tra le case di un villaggio, e quella di Gaiato, aguzza e sola in cima ad una vetta. I castagneti d'estate velano mezza quest'ultima; ma l'inverno, scosse le foglie, la scopre tutta ignuda fino alla base. Sembra che si sfidino ancora a morte le due torri! Ma quella di Montecuccolo è cinta da una guardia di armati, sta raccolta vigile in una prudente attesa; quella di Gaiato è tutta sola, senza difese, nè schermi; e la sua ombra eroica affronta il nemico a viso aperto.

Qui offriamo qualche aspetto del Castello *dei Pelosi,* che appartenne a quell'Obizzo da Montegarullo che vive nella memoria dei montanari come nella cronica di Ser Giovanni Sercambi. Diamo l'ingresso alla fortezza, cui si accedeva per il ponte levatoio, e sotto cui stendevansi amplissimi sotterranei, non ancora esplorati. Diamo la porta della torre, col suo curioso architrave, convulso di figure mostruose, di nodi scorsoi, di teste d'impiccati, di teste appese per i capelli, ed anche di una specie di rozza medusa. Si suppone che esso, qui od altrove, servisse all'ingresso della prigione; poichè il Crespellani ha riscontrato l'uso di porre sul limitare delle prigioni medievali di queste imagini terrificanti, macabri emblemi ammonitori. L'uccisione di Obizzo da Montegarullo, seguita presto dalla rovina dei suoi, cade nel primo decennio del '400. Nel muro esterno

CASTELLO DEI PELOSI — PORTA DELLA TORRE.

della chiesa di Castello, una lapidetta porta scritte le due date 1481 e 1482. Con verosimiglianza, si può riferire a quest'epoca la porta laterale della stessa chiesa, interessantissima opera di transizione dal Medio Evo al Rinascimento.

E pure di questo tempo è probabilmente una casa a Riolunato, casa Velani, che forma due lati di un cortiletto di cui non si saprebbe imaginare cosa più vaga, e che merita di esser notato accanto agli angoli più incantevoli delle piccole città toscane ed umbre, dove una vita antica di secoli sembra perpetuarsi intatta. Piantata su una balza scoscesa, casa Velani è appoggiata al centro su un incrocio di volte che l'attraversano; e sul terreno ineguale si è quasi inavvertitamente plasmata in una irregolarità pittoresca. Nelle sue fondazioni si riconoscono ancora le basi delle torri che la cingevano, e che dovettero farne, almeno in un certo periodo, una fortezza munitissima; mentre le finestre e la porta, e l'enorme cornicione dalle mensole riccamente intagliate, le danno aspetto di una dimora signorile. Lo stile dell'esterno si definisce nella porta e nella finestra quadrate; dove

CASTELLO DEI PELOSI — LAPIDETTA MURATA NELLA CHIESA.

CASTELLO DEI PELOSI — PORTA LATERALE DELLA CHIESA.

gli stipiti e l'architrave, monolitici, sono scompartiti da un'apparenza di bugnato, che mostra di neanche ricordare la propria funzione costruttiva; ed è un esempio tipico di incomprensione paesana del vero spirito architettonico. Ma la finestrella a tutto sesto, con sagome liscie che correttamente risvoltano verso l'interno, si insinua dolcemente in mezzo a questa decorazione rettangolare, e ne diviene come il centro.

Meno interessante, perchè i varii elementi che la compongono non riescono a darle un carattere così proprio, è pure notevole a Riolunato la casa del Comune, ristaurata nel principio dell'Ottocento; ma costrutta nel 1544, *pro comunitate*, da Martino Martinelli, come dice un'epigrafe. E certo all'edificio primitivo appartiene il bel capitello corintio, ora incassato nella piccola tribuna innanzi all' ingresso, che è la nota più singolare di tutto l'edificio.

Fiumalbo, paese prossimo all'Abetone, al confine toscano, e già affatto toscano anche di linguaggio, è pieno di belle architetture. Ecco l'oratorio di S. Rocco, edificato nel 1418, e nel 1535 affrescato dal carpigiano maestro Saccaccino Saccaccini. Originalissimo e pieno di grazia è il motivo della sua facciata; completato successivamente, ma con proprietà, dal pinnacolo sovrapposto alla cuspide. Ecco la loggia dell'antica casa del Comune, seicentesca con molta probabilità. Un po' rozza, scheletrica in qualche particolare, è tuttavia magnifica di composizione, nobilissima tribuna di arringatori. Ed ecco ancora una casetta *senza epoca*, l'attuale Canonica, che nel suo muro scabro, nel bel portaletto a tutto sesto, nelle cornici lisce delle finestre, e nel cornicione molto sporgente, ha tutta l'eleganza di un palazzetto fiorentino.

Ma tutto il paese, con le numerose logge aperte come altane in cima alle case, coi suoi paracarri bizzarramente scolpiti, appare un paese d'artisti. La Canonica antica ha un piano di

RIOLUNATO — ANTICA CASA COMUNALE.

RIOLUNATO — CORTILE DI CASA VELANI.

finestre riquadrate e coronate da una bellissima cornice in pietra nera, sotto le quali corre una sagoma della stessa pietra, che le unisce tutte formando i loro davanzali. Il cornicione del tetto, assai sporgente, è sostenuto da bei costoloni di pietra. Le finestre ricordano per la struttura quelle della brunelleschiana Loggia di S. Paolo a Firenze. Però, tra la fascia e la cornice, in queste di Fiumalbo è inserito il grosso fregio convesso usato dai Romani negli ordini jonico e composito, e risorto nel Rinascimento. Secondo il bell'uso antico esso porta un'iscrizione in eleganti lettere capitali, che corre da una finestra all'altra ed avverte, in latino: *conosci te stesso prima di giudicare gli altri.* L'antico parroco aveva voluto un bell'ammo-

RIOLUNATO — CAPITELLO NELLA CASA COMUNALE.
(Fot. Conte Gallois).

nimento cristiano sulla facciata della sua casa. Tanto i sobrii profili delle sagome che la forma dei caratteri accennano al '400; ma in montagna la cronologia va sempre applicata con molto ritardo. Sulla porta della vicina chiesa parrocchiale, un bell'archivolto pensile in pietra su due mensoloni, con cassettoni nell'intradosso ed un affresco nella lunetta, ci farebbe pur pensare al '400; ma una provvida data incisa nell'architrave ci risparmia l'errore, dicendo chiaro: 1592. E nell' interno della chiesa, sei capitelli stupendi c'incantano con le loro forme magistrali. Un archeologo li disse del secolo XII o del XIII; ma il Toschi riconobbe che « uno di essi è la precisa riproduzione d'uno dei capitelli esistenti nel refettorio di S. Maria Maddalena dei Pazzi a Firenze, e gli altri non sono che varianti del medesimo tipo ».

Il grande fonte toscano mandava i suoi rivi fin qui.

Su, all'Abetone, troviamo la realtà di uno stile, che a molta architettura di montagna potrebbe servire di esempio. Sulla facciata delle case, massicce e solide, coi muri tirati lisci a calce bruna, una decorazione in pietra viva è limitata ad uffici ben definiti. Rustici, appena sbozzati, i piccoli conci danno risalto agli spigoli, incorniciano le finestre e le porte, e irrobustiscono la scala d'accesso al piano terreno che è generalmente un po' rialzato sulla strada. E' probabile che l'ideatore di questo schema così logico e razionale sia stato il Giardini, il celebrato autore della magnifica strada, da Modena al confine toscano, che porta il suo nome, e che fu compiuta dal 1766 al 1776. Anche le Piramidi famose dell'Abetone, costruite in pietra e marmo nel 1777 a commemorazione dei lavori compiuti, sono concepite nel medesimo spirito; che qui continua a dominare incontrastato. Come il grande edificio della vecchia dogana, contemporaneo alla strada, così i nuovi alberghi, ed anche i più moderni villini, salvo eccezioni rarissime e non lodevoli, presentano un aspetto omogeneo, perfettamente intonato anche nel colore agli sfondi cupi delle gloriose abetine granducali, che nonostante lo scempio che ne ha fatto fare la guerra si stendono ancora smisurate e incantevoli.

FIUMALBO ORATORIO DI S. ROCCO.

E fedeli si tengon pure, i costruttori di oratorii, ad una facciata schematica, rudimentale, in cui un frontone di tempio sembra solamente accennato. Essa era in uso fin dal '500; e la incontriamo sovente; per lo più in solitudini che aggiungono un altro fascino alla sua casta nudità.

Se mai a Fiumalbo od a Riolunato od a Pievepelago si impianterà (ciò che non è probabile...) una piccola scuola di architettura, i primi modelli di studio non andranno cercati nei libri. Ma non c'è da giurare che i professori se ne accorgeranno!

FIUMALBO — LOGGIA.

* * *

Se manca un vero stile, di carattere definito e proprio, e di tradizione salda, alle case dei contadini e dei pastori, tuttavia qualche uso locale, in cui la fisionomia estetica nasce soprattutto dalla pratica costruttiva, si ritrova anche qui.

Tale una sorta di coronamento delle case rustiche, venuto probabilmente dall'Appennino basso, e pur esso antico; anzi ormai caduto in disuso. Circa un metro sotto l'imposta del tetto, corre tutto intorno alla casa un grosso listello di pietra, un poco sporgente, che segna la divisione fra i locali sottostanti, di abitazione, e lo *stredo*, cioè la soffitta, che sta sopra. La zona compresa fra questo listello ed il cornicione, forata a volte da piccoli occhi di finestra, costituisce a tutto l'edificio un magnifico fregio, di funzione chiara, statica ed estetica. Esso è particolarmente elegante quando anche gli spigoli del fabbricato sono in pietra viva; ed un casino di vigneto, a Riolunato, presenta il motivo nella sua più compiuta bellezza.

Ma la bellezza, sia pure frammentaria, sia pure inconscia e accidentale, nasce dappertutto dove l'uomo lavora obbedendo soltanto alla propria natura. Ed il più umile individuo riesce talora a lasciare il suo segno, che è il segno di un'anima. Eccovi un'aia al Castello dei Pelosi; dove il gusto ingenuo di un montanaro, affastellando a prova pietra su pietra, inventò un ingresso che è un vero trofeo campestre. Un senso architettonico schiettissimo fa culminare il parapetto basso, che non è una barriera, nei due pilastri sormontati da blocchi appena sbozzati a scalpello. Festosissimo è il risultato: gaio di una giocondità quasi infantile, con un'ombra di caricatura. Ma linea e materia si sposano all'ambiente in stupenda armonia; e l'architettura sembra allargare nell'aria la propria sfera, fondendosi e identificandosi col luminoso paesaggio dell'aperta campagna.

* * *

Chi può lodare abbastanza la pietra arenaria, che è lo scheletro dell'Appennino emiliano? Il tempo la infosca di patine meravigliose. Facilissima da lavorare, quasi plastica, essa tenta, lusinga la mano dell'uomo. E' forse perciò che tutti questi montanari sono tagliapietre; intendendo la parola nel senso un po' ambiguo tra scalpellino e scultore, qual era in onore fra i nostri antichi.

A nessuna finestra manca il decoro di una cornice di pietra. Ma soprattutto nella decorazione della porta si concentra l'ambizione dei

PIEVEPELAGO — PORTALE.

proprietari. Le famiglie che avevano un'arma, uno stemma qualsiasi, non mancarono di metterlo in mostra, o isolato o scolpito nell'architrave. E chi non ne aveva, si fabbricò a volte il suo blasone individuale, come quel fabbro anonimo di Riolunato che nel '400 poneva ad insegna della sua bottega un'incudine scolpita a bassissimo rilievo che sorprende per la sua evidenza prospettica.

La decorazione dei portali e specialmente degli architravi, raggiunge sovente una vera importanza artistica. Riproduciamo una porta a Pievepelago, decorata con gusto intimamente paesano con due frasche. L'autore pretese di ottenere dalla grossa grana della pietra più di quanto essa non poteva dare: pretese d'isolare i due rami con le loro foglie dalla parete su cui si appoggiano: e così dovette esagerare diametri e spessori. Ma il vero era presente all'anima dello scultore. Le ramificazioni, la distribuzione e la forma delle foglie, sono di castagno, l'albero provvidenziale di queste regioni. L'umile ricerca realistica, che l'esecuzione dura non riesce a nascondere, basta per farci guardare la rozza scultura con profonda simpatia. La facciata dell'antico Palazzo comunale di Riolunato ci offre nell'architrave della porta e in quelli delle finestre (uno dei quali ornato con gigli fiorentini) esempi di composizione più dotta e di esecuzione, specie nella porta, assai più abile; ma però meno freschi nella ispirazione, meno originali.

E descrizioni ed imagini si potrebbero moltiplicare. Ma anche i piccoli graffiti quasi informi, i segni geometrici, le date incise con una certa cura decorativa, sono i testimoni di un'aspirazione ideale, bastano per dare un carattere individuale alla porta, alla casa, e ad ingentilirne il limitare. Ed è superfluo dire che questi bei costumi volgono piuttosto a decadenza che a progresso...

All' interno l'ambiente più importante è la cucina ospitale, aperta a chiunque: vastissima nelle case agiate, coperta dal soffitto in legname, colla travatura in evidenza, a volte intagliato e dipinto. Vi troneggia il camino; che nell'inverno è fiancheggiato da panche, ampie, con alto schienale. La porta e il camino, la soglia e il focolare, sono le parti idealmente essenziali dell'abitazione; poichè ne segnano il rango.

CASTELLO DEI PELOSI — AIA.

Dei camini, taluni son formati da una gran cappa pensile, alta così da non toccarla col capo. Uno degli esempi più nobili è quello di casa Fontana a Riolunato, al quale molti somigliano: con l'arma della famiglia nel centro, o con una ghirlanda, o con un disco racchiuso in una cornice.

Altri, privi di cappa, inquadrano propriamente il focolare. Meno architettonici, questi però lasciano maggior campo alla scultura. E come la

scultura ne sappia qualche volta approfittare basta a mostrarlo il camino di casa Ferrari a Riolunato. Io non so decidere se esso sia stato portato qui da altrove, o se sia opera di qualche tagliapietra locale coltivatosi in una bottega di scultore fiorentino. Qualche trasloco il camino dovette subirlo, poichè i suoi pilastri appaiono mozzi alla base. Ma certo è che ci troviamo innanzi all'opera di un grandissimo artista. Siamo in pieno Rinascimento! Le membrature dell'architrave sono tutte finemente intagliate; come nei tabernacoli di Donatello e di Michelozzo. I pilastri portano il consueto motivo di fronde e di frutti che il Quattrocento eternò e variò all' infinito nel marmo nel bronzo nella terracotta. Ma al paragone di chiunque può stare questo ignoto scultore che compone tutto il suo camino come un piano grigio, dal quale si staccano, in bianchi e neri potenti, le masse quasi geometriche in cui egli chiude i suoi vegetali e gli uccelli e i roditori, che pure, osservati da vicino, appaiono così caratterizzati con senso profondo di verità e di stile.

Indubbiamente alla stessa mano son dovuti i frammenti di camino, che si trovano poco lontano da Riolunato: nella casa della famiglia Lardi a Castellino. Qui il motivo dei pilastri è più integro, coi vasi alla base da cui nascono gli steli. Queste sono opere, e fra le più squisite, piene di grazia, del più bel Quattrocento toscano. Allo stesso indirizzo, se non allo stesso artista, appartengono due cornici di ancona d'altare, nella chiesa della fortezza di Sestola.

Di trovar cose più belle di queste, e delle altre sculture che abbiamo già sparsamente mostrato, non c'è da sperare, neanche a voler frugar bene tutti i casali e le ville. Ma senza che raggiungano tanta perfezione, i camini ornati sono frequentissimi nelle case anche povere. Per lo più è intagliato il solo architrave: ma talora una ghirlanda, un fascio di foglie di lauro o di quercia, abbraccia insieme spalle ed architrave.

RIOLUNATO — CAMINO IN CASA FONTANA.

(Fot. Conte Gallois).

Altro saggio molto importante di scultura decorativa locale son pure i quattro leoni del ponte di Strettara, che in pieno Settecento riprendono il vecchio motivo romanico delle bestie accosciate ed urlanti, traendone ancora uno stupendo partito. Il ponte di Strettara, edificato in legno nel 1337, fu dopo varie rovine costruito in pietra nella forma attuale nel 1715.

Ma l'attività dei tagliapietra non si è spenta. I tabernacoli che ancora ai nostri giorni vengono ad innalzarsi numerosi lungo le strade, or più ricchi ora umili, meriterebbero da soli un interessantissimo studio.

* * *

L'arte dell'intaglio non si prodigò molto ad ornare gli utensili della vita quotidiana. Si ritrova qualche armadietto un po' *fiorito*: ed un tipo locale di sedie assai grazioso. Ma in complesso manca la fisionomia caratteristica per esempio della valle d'Aosta, di cui son famosi i cassoni, gli stipi, le cornici da specchio e da quadri; ed anche le mazze e le pipe; poichè l'abilità manuale vi era, e vi è ancora, tanto diffusa, che sembra quasi che nessun pezzo di legno suscettibile di ornamento debba restarne privo.

Non che mancassero gli artisti, nell'Appennino modenese. Anzi a Riolunato fiorì una vera dinastia d'intagliatori, i Gugli o Guglia di cui si mostra ancora lo stemma — una *guglia* sormontata da una sfera — sopra una casa nel centro del paese. La loro attività si estende lungo tutto il Seicento, e fino al primo quarto del Settecento. Riolunato si gloria altresì di un Giovanni Rocchi; e Castello, dei Mucci che lavorarono per la sua chiesa, per la quale Pellegrino Guglia aveva fatto nel 1687 la macchina dell'altare (poi distrutta da un incendio) e il banco della sagrestia.

Ma tutti questi artisti lavorarono essenzialmente per le chiese: ad ancone di altare, ed a soffitti intagliati. Una delle più belle decorazioni d'altare è a Riolunato nella parrocchiale; fra i soffitti, famosi son quelli delle chiese di Fiumalbo e S. Andrea Pelago. Ma se altari e soffitti ripetono per lo più forme assai comuni, qualche nota più insolita è facile invece ritrovare nei banchi da chiesa.

L'arte del fabbro ferraio continua ancor oggi il fervore delle sue antichissime origini. Essa è forse quella, di tante arti umane, dove l'estro sia più libero, e trovi più docile la materia. Ma essa è tuttavia, qui come altrove, stranamente conservatrice, tenacemente attaccata alle forme, appena esse sieno accettate ed assunte alla tradizione. Certi elementi si ritrovano in edifici delle età più diverse; con leggerissime varianti niente più che di esecuzione. Dovendo limitare gli esempi, a un picchiottino deliziosamente arcaico del sec. XV riuniamo una campanella ed un fermaimposte, quali si usano ancora; e facciamo seguire ringhiere della metà dell'Ottocento a Fiumalbo.

RIOLUNATO — CAMINO IN CASA FERRARI. (Fot. Conte Gallois).

* * *

I dipinti, poco numerosi, son privilegio delle chiese, e non hanno caratteri locali. E con

CASTELLINO — CAMINO IN CASA LARDI.
(Fot. Conte Gallois).

estrema probabilità son dovuti a maestri di altri paesi. Non ne mancano di grande valore come le storie di S. Giovanni Battista nella parrocchiale di Roncoscaglia, e le figure di santi nell'antico ospedale e nella parrocchiale di Riolunato; tutte opere quattrocentesche di schietta derivazione toscana. Riflessi d'arte emiliana veggonsi invece nei belli affreschi della Madonna del Caio presso Castello datati 1516, e carpigiano è quel maestro Saccaccino Saccaccini che incontrammo a Fiumalbo.

Ma l'amore della decorazione pittorica non è diffuso, nè il clima ne comporterebbe almeno all'aperto. I tabernacoli sono adorni di imagini stampate, o di leggeri bassorilievi in terracotta colorita e smaltata, che vengono dalla pianura. Un raro esempio di pittura veramente popolare abbiamo a Riolunato sull'antico palazzo comunale; in una Madonna con due santi dipinta sotto la gronda del tetto, a grossi contorni neri campiti di colore.

* * *

E parimenti c'è poco da parlare degli *oggetti* che formano la delizia dei *folkloristi* e riempiono le vetrine dei musei.

Forse antiche industrie locali c'erano; ma se n'è perduto anche la traccia e il ricordo. Già dicemmo come nelle case non si trovino, generalmente, utensili in legno intagliato. I vasi di terra vengono dalla *bassa*, quelli di rame per lo più dalla Toscana. E così non veggonsi trine nè ricami di carattere peculiare. Le donne hanno mani abilissime nei lavori di calza e di uncinetto; ma non esercitano la fantasia. In molte vecchie case esistono ancora i rozzi telai campestri; e le vecchie donne li adoperano. Vi tessono rudi e fortissime tele di canapa e di lino, scialli e coperte con la lana settembrina delle loro pecore. Ma l'unica magia di disegno e di colore che cercano è una variegatura a

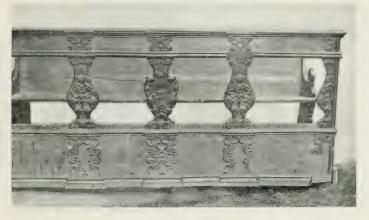
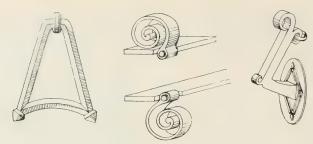
STRETTARA — LEONI DEL PONTE.

larghe zone, in cui le tinte più accese vengono accostate senza alcun criterio di scelta. E' una imitazione di certi selvaggi tessuti africani che gli uomini, famosi operai esperti nell'apertura di strade sotto i più diversi ed inospiti cieli, amano portarsi in patria quali trofei delle loro emigrazioni.

* * *

E qui ci fermiamo; e non certo per difetto di altra materia. Il lettore ci appunterà forse di aver esagerato nei termini: di aver troppo detto *stupendo, meraviglioso, bellissimo*. Crediamo fermamente che egli avrebbe torto. Crediamo che quanto noi cercammo di fargli conoscere — piccola parte di ciò che è indelebile nella nostra memoria e nella nostra ammirazione — possa sottoporsi a qualunque più severo esame. Ma se certe cose parranno al lettore troppo umili nelle imagini che gliene offriamo, noi non possiamo se non invitarlo a rimpiangere di non essere stato con noi nei nostri viaggi *di esplorazione*.

Purtroppo, anche l'arte rustica nostra noi siamo ridotti a vederla ben presentata solo in libri stranieri. Ma se, rese grazie a quei libri stranieri, e per gratitudine compatiti i loro errori, noi ci daremo cura di cercarla e guardarla dov'essa è, nelle sue forme reali, nel suo ambiente che la spiega e la completa, ci persuaderemo non solamente che nella già tanto percorsa Italia ci sono ancora molte bellezze

RONCOSCAGLIA - BANCO DELLA FAMIGLIA MARCHIONI NELLA CHIESA PARROCCHIALE.

RONCOSCAGLIA — BANCO DELLA FAMIGLIA MARCHIONI NELLA CHIESA PARROCCHIALE.

RIOLUNATO — CAMPANELLA DI PORTA, FERMAIMPOSTE E PICCHIOTTO.

sconosciute, ma insieme che niente può vincere il fascino di certe umiltà, e che certi esili fiori di campo possono pareggiare ed anche superare in bellezza i fiori dei più coltivati giardini.

MARIO LABÒ.

D. S. — Anche il Frignano, confinante con la Garfagnana, dal terremoto del 7 settembre fu assai travagliato. Poche le vittime umane, ma gravissimi i danni materiali. A Pievepelago, a S. Anna, a Fiumalbo, a Riolunato, e un po' dovunque, il solito atroce lutto della povera gente ridotta in un baleno sul lastrico. Qui, non c'è a dar notizia che delle opere d' arte, di cui sembra che il governo ignori l'esistenza, poichè nei suoi comunicati non se ne è letto parola. Fortunatamente, le informazioni che mi giungono dagli amici del Frignano, specie dal prof. Venceslao Santi, l'insigne cultore della sua storia (il quale, trovandosi a S. Anna, ebbe a ventura di poter scappare dal letto in quella notte fatale), concordemente affermano che per un fato benigno gli edifici monumentali più antichi uscirono dal frangente presso che incolumi. Fuor dei misteri, la benignità del fato risiede probabilmente nella loro buona struttura !

E' crollata a Pievepelago la torre campanaria, romanica, ma ormai destituita di caratteristiche. E questa sembra l'unica vera rovina che si abbia a lamentare. Da Fiumalbo a Roncoscaglia i monumenti furono tutti, qual più qual meno, scossi e screpolati; ma nessuno subì danni serii. Neanche S. Biagio, al quale rivolsi, alle prime notizie, il pensiero più trepido come a un vivente amico minacciato, ha sofferto. Anzi son lieto di partecipare, a seconda di quanto mi scrive il bravo rettore Don Lenzini, che gli si sta ridonando il suo tetto; e che per cooperazione del popolo di Roncoscaglia e della R. Sovrintendenza ai Monumenti di Bologna i lavori sono ormai presso al termine. Onde, almeno alla vecchia basilica, l'anno del terremoto, anzi *di tanti* terremoti, avrà portato una fortuna.

FIUMALBO — RINGHIERE.

CRONACHE.

CRONACHE MUSICALI.

La imminente « tournée » mondiale Toscanini e le idee del Maestro.

Io non ho intervistato Arturo Toscanini per mille ed una ragioni.

La prima è che Arturo Toscanini non si lascia intervistare; la seconda è che io — non essendo giornalista — non sono capace di praticare interviste; le altre novecentonovantanove sono anche buonissime ragioni, ma hanno minore importanza delle due sopra enunciate.

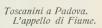
L'intervista, infatti, è quella cosa che va sempre benissimo per i grandi uomini di piccolo calibro, politici, artisti o astronomi che siano. A costoro importa ben poco — dopo tutto — di politica, di arte o di sistemi planetarii; sopra ogni cosa importa di far parlare di sè, far pubblica — e il più possibile abbondevole — mostra dei loro profondi pensamenti, delle loro originali ed arditissime concezioni, della loro eloquente effigie (occhio sereno e sorridente e imperturbabile, checchè avvenga nel mondo, per il politico; truce e sofferente, per l'artista; siderale, per l'astronomo), dei loro non meno eloquenti autografi — vergati in modo che ogni modesto cultore di grafologia possa trovarvi l'indubitabile segno di un genio incapace forse di altre — che non siano grafologiche — manifestazioni. Buona gente, in fondo, la quale cerca di consolarsi dell'inesorabile e tenebroso oblìo cui sa di essere condannata nel vicino domani, suscitando intorno al proprio nome ed alle proprie gesta tutto il breve rumore che le riesce di suscitare nel fuggevole oggi.

Buona gente che non dirà mai di no al fotografo, che poserà volentieri per il caricaturista, che guarderà con occhio dolce il giornalista, che avrà particolari attenzioni per il fabbricatore di interviste, pronta sempre a fornire dati, particolari, schiarimenti, frasi ad effetto, ritagli di giornali, aneddoti significativi — magari inventati — a chiunque ne domandi. Buona gente che si accontenterà — per il proprio altare di carta pesta — dell'umile violetta mammola sfuggita ad una passante distratta, e dei fioracci falsi, di carta colorata e di cattivo gusto, offerti da un illuso; dei fumi di paglia — di quelli che fanno piangere — invece che d'incenso vero; delle aureole di cartone, invece che di vera luce.

Non così Arturo Toscanini.

ARTURO TOSCANINI.

Intervista no, dunque. Meschini ne sarebbero i risultati, perchè davanti ad un interrogatorio in piena regola il Maestro diverrebbe come per incanto molto laconico ed asciutto nelle risposte; ma brani di colloquî avuti in questi ultimi tempi con lui, questi sì posso offrire ai lettori desiderosi di conoscere alcune idee del Maestro prima di ammirarne ancora una volta l'arte.

Toscanini a Padova.
L'appello di Fiume.

Lo trovai alcune settimane or sono a Padova, nella grandiosa Sala della Ragione.

Era nel suo camerino (improvvisato con poche tele dietro il palco dell'orchestra, in un angolo del salone)

e, terminato da qualche minuto il concerto, se ne stava appoggiato al « Petrone de vitupero » (rimasto compreso nel piccolo spogliatoio) sopra il quale, nel 1200, si esponevano in berlina i debitori morosi. E intanto, nel salone, tremila persone applaudivano ancora, e chiamavano ancora a gran voce il Maestro. — « Maestro, qualcuno disse, ella è quasi seduto sulla pietra dei debitori: infatti, ella è ancora debitore verso il pubblico, che reclama la sua presenza ».

Toscanini andò sorridendo a mostrarsi ancora una volta; e al ritorno:

Filarmonico-Artistica, per dare sette concerti, ricevo ogni giorno richieste da città vicine e lontane, le quali vorrebbero avermi con l'orchestra che per questa occasione ho qui riunita. Venezia e Treviso, le martiri della guerra; Gorizia e Trieste, le redente; Bologna e Parma, la mia città natale, mi tempestano di domande e di pressioni. Il municipio di Pesaro offre una sovvenzione di 120.000 lire per dodici concerti; l'ing. Gatti Casazza, il direttore del Metropolitan, è venuto ieri a pregarmi di tenere tre concerti a Ferrara; Gabriele d'Annunzio mi ha scritto una di quelle sue lettere piene di ardore e di

HIC MANEBIMVS OPTIME

Mio caro Maestro,
mio grande amico.
il nostro Bonmartini mi portò
i Suoi saluti. E mi ritorna
nello spirito la nostra calda
ora veneziana. Se ne ricorda?
Venga a Fiume d'Italia,
se può. C'è qui oggi la più
risonante aria del mondo
e l'anima del popolo è
a "sinfoniale" come la
Sua orchestra.

I legionarii attendono il
combattente che un giorno
condusse il coro guerriero.
Il Suo sempre
Gabriele d'Annunzio

Fiume, 6 giugno 1920

AUTOGRAFO DI GABRIELE D'ANNUNZIO.

— E' dunque contento delle accoglienze avute?

— Ne sono molto contento sopra tutto perchè esse hanno avuto una ripercussione che nessuno si attendeva, e che mi sembra un buon segno dei tempi che si preparano per la musica in Italia. Fra mezzo alle lotte dei partiti e ai gravi disagi del dopo guerra e alle delusioni di un assetto territoriale che minaccia di essere tanto diverso — e tanto più ingiusto — di quello che ci era stato promesso quando si aveva bisogno di noi, sembra che il nostro popolo, che è artista nell'anima, cerchi nell'arte, e specialmente nella musica, la sua consolazione. Così, venuto a Padova per invito della Società poesia, chiamandomi a Fiume d'Italia.

— Quella « calda ora veneziana »?

— Fu nel gennaio dell'anno scorso quando, trovandomi a Venezia, passai una giornata intera ospite di D'Annunzio nel palazzetto rosso che abitava, sul Canal Grande. E la sera, dopo il pranzo, rimanemmo lungamente seduti presso il camino, in cui brillava un gran fuoco. Calore fisico e, questo sì indimenticabile, calore spirituale.

— E con quell'accenno al « coro guerriero » da lei condotto, il Poeta vuol ricordare — io credo — l'episodio della gloriosa battaglia della Bainsizza?

— Sono cose passate, e non vale parlarne più.

PADOVA — LA SALA DELLA RAGIONE.

(Fot. Alinari).

— Ascolterà dunque il richiamo di D'Annunzio, e andrà a Fiume?

— Questo sì io vorrei ardentemente, ma temo che non mi sarà possibile. Vorrei portare a quei poveri nostri fratelli fiumani il saluto della Madre Patria che, al di sopra di tutte le diplomazie e all'infuori di tutte le conferenze, per sè li reclama — come giustizia vuole e

FIUME — LA TORRE CIVICA.

come essi chiedono — e non ha mai perduto la ferma fede di averli con sè; vorrei portare a D'Annunzio il saluto mio e quello di tutti gli italiani che ne ammirano l'indomabile forza. Ma temo che non sarà possibile. Le *tournées* non s'improvvisano neanche in Italia, dove l'improvvisazione è la base della vita. E per andare a Fiume sarebbe necessario accogliere gli inviti di tutte le città che prima ho nominate, facendo qualche concerto a tutto beneficio dell'orchestra in modo di raccogliere una somma che ci permettesse di andare nella città fedelissima senza far spendere un centesimo ai fiumani. Io dirigerei gratuitamente: e vorrei che anche l'orchestra fosse messa in grado di compiere il gesto d'amore che è nei suoi desiderii. Del resto, se non potrò adesso, andrò quest'autunno, prima di partire per l'America.

La « tournée » d'America.

— Bravo, Maestro. Mi parli dell'America. Ci ritorna volentieri?

— Sì, per dare concerti ci ritorno molto volentieri, tanto più che questa iniziativa mi permette di realizzare un mio antico sogno, quello di costituire un'orchestra italiana per concerti, e di compiere con essa un lungo giro. Questo permetterà ai nostri compatrioti di giudicare a quale eccellenza di risultati si può giungere mettendo in pieno valore l'innato talento artistico della nostra razza con una seria organizzazione avente un certo carattere di stabilità e con una bene intesa disciplina; e permetterà agli stranieri di conoscere e di amare — attraverso l'arte — un po' meglio l'Italia, di quel che non possano attraverso le menzogne dei gazzettieri e i giuochi d'azzardo diplomatici. Creda pure che, se vi è ancora una forma di propaganda e di diplomazia che possa produrre qualche buon risultato, questa è l'arte — e specialmente la musica —, e nessun'altra.

— Ha già qualche idea per il reclutamento dell'orchestra?

— L'idea madre, l'idea capitale è questa: voglio un'orchestra di giovani. Io amo i giovani come coloro che, non avendo ancora perduto, a contatto della vita, le loro illusioni, sono capaci del maggior calore, del maggior entusiasmo, e del massimo rendimento. In arte, bisogna essere prodighi, e non avari, delle proprie forze. Quando io dirigo, spendo sempre dieci centesimi di più di quello che ho in tasca; e se mi trovo con della gente che vuol far economia, e che ha paura di stancarsi, e che sta col fucile spianato contro di me, pronta a spararmi addosso se per disgrazia — ed accade ben di rado — nella passione onde son preso io oltrepasso di cinque minuti l'ora della prova, allora mi irrito e divento subito... vivace. Io non posso considerare i professori d'orchestra come dei volgari manuali, i quali passano le otto ore allo stabilimento lavorando il meno possibile e — al fischio della sirena — smettono di battere sui chiodi anche se questi sono mezzi fuori e mezzi dentro. Io ho in ben altra e in ben più alta considerazione i professori d'orchestra; li credo artisti, e vorrei che essi pure si tenessero in questa stima e ne andassero orgogliosi.

Guardi, per esempio, qui a Padova. Nessuno può dire che gli elementi di questa orchestra siano — presi uno per uno — tutti ottimi. Ve

ne sono di molto buoni, e ve ne sono di molto scadenti. Eppure l'orchestra fa, nel suo complesso, una eccellente figura. Gli è che sono in massima parte giovani quelli che la costituiscono, e pieni di buona volontà, pieni di amore, pieni di coscienza. Si figuri che, dopo ogni prova, sono molti quelli che restano qui a studiarsi i « passi » più difficili, a cercare quel perfezionamento di esecuzione individuale che è la prima base di una perfetta esecuzione d'insieme. Quando io mi sono accorto di ciò ne ho avuto — glie lo confesso — un grande piacere, e me ne sono commosso sinceramente.

Sa, mi si compera con poco.

L'orchestra per l'America sarà, dunque, tutta di giovani; e questi giovani li prenderò un po' dappertutto, cercando di riunire i migliori elementi che offre oggi l'Italia. Nessuna differenza di potenzialità e di valore fra primi e secondi violini, ad esempio; e in queste file saranno anche alcuni che sono avvezzi a tenere il posto di violino di spalla, e che hanno nobilmente aderito ai miei concetti. Assoluta indipendenza dalle organizzazioni professionali, le quali molte volte servono soltanto ad imporre elementi men che mediocri, e che inceppano, con regolamenti assurdi e con limitazioni insopportabili, ogni lavoro serio e proficuo. Nessuno, più di me, ama i professori d'orchestra; ed io fui il primo a combattere — quando ero, quattro anni fa, alla Scala — per la loro elevazione morale e materiale. Ma, ora che le condizioni della classe non sono neppure confrontabili a quelle di una volta, non bisogna che i loro « capipopolo » esagerino, e riducano, con le loro pretese, la musica al livello del più volgare dei mestieri, e rendano, a furia di ostacoli, irrealizzabile ogni elevata manifestazione d'arte.

Le prove a Milano.

Quando, ai primi del prossimo ottobre, l'orchestra si riunirà a Milano, per iniziare le prove che dureranno tre settimane, io vorrei che « amore » ed « entusiasmo » fossero la parola d'ordine di ciascuno e di tutti.

Quando, alla fine di ottobre, io inizierò la serie di concerti a Milano per proseguirla poi in tutta l'Italia — ed allora mi recherò nelle città dove oggi non posso, e dovrò forse spingermi fino a Palermo — io vorrei che veramente l'orchestra avesse quel suono « mio » che ho sentito più di una volta riconoscere alle mie orchestre e che, questa volta, dovrebbe giungere alla sua più bella espressione.

Quando, verso la fine di dicembre, darò il primo concerto a Nuova-York, vorrei che gli americani avessero la piena ed esatta misura di quel che si sa fare — quando seriamente si voglia — in Italia.

Ma per tutte queste belle cose mi occorre un'ottima orchestra e piena di volontà e disposta anche al sacrificio — come io sono. Se non sarà così, io non andrò. Perchè intendo mettermi in viaggio per fare della buona musica, e non per farmi vedere.

* * *

L' intelligente lettore ha già capito che Arturo Toscanini non mi ha tenuto questo discorso in quella tal sera, dopo il concerto nella Sala della Ragione, — così, tutto d'un fiato, come io l'ho scritto. Oggi una cosa, un'altra domani, come il momento, e l'estro, e la discussione suggerivano. E' così che bisogna ascoltare Toscanini, il quale, del resto, non è un uomo che parli malvolentieri — quando non è interrogato. E' spontaneo, è istintivo, è ribelle anche nella conversazione.

Questo, ad ogni modo, è quanto io ho raccolto dalla sua voce.

E' interessante? Sì, abbastanza, mi sembra. Se non lo è, pazienza, amico lettore.

Dopo tutto — e l'ho dichiarato fin da principio — io non ho intervistato Arturo Toscanini.

Agosto 1920. ADRIANO LUALDI.

FRANCOBOLLO DI FIUME. (Dal disegno di G. Marussig).

LA ESPOSIZIONE NAZIONALE D'ARTE A VICENZA.

Nelle quattordici sale della esposizione le opere furono collocate per ordine di città e di regione. Abbiamo così il gruppo padovano, il gruppo veronese, il gruppo veneziano, il gruppo vicentino, il gruppo genovese, il gruppo triestino, il gruppo trentino, il gruppo piemontese, il gruppo lombardo. Altre sale furono dedicate alla scultura e alle mostre individuali di Gaetano Previati, di Ugo Martelli, di Umberto Moggioli, di Aroldo Bonzagni, di P. A. Stefani, di Matilde Sartorari e di Casimiro Jodi. Una sala speciale fu dedicata alle *nuove tendenze,* dove figurano opere di Traverso, Gerardi, Sensani, Funi, Monti, Dani, Salietti, Perroni, Doudreville, Gatteschi, Menato, Ruberti, Romiti, Marussig, Pettoruti.

UMBERTO MOGGIOLI: L'AMERICANINA.

Ben cinquantasette sono le opere raccolte nella sala di quell'artista arguto e quasi direi scettico, che è Aroldo Bonzagni, e una trentina sono le tele raccolte nella mostra individuale di quel mistico e dolce paesista, che è il trentino Moggioli. Ricca è la mostra dei triestini, nella quale figurano i nomi ben noti di Lucano, Sambo, Wostry, Marussig, Grimani, Wolf Ferrari. Nelle due sale dei lombardi si ammira

una interessante raccolta di cinquantasette opere, fra pitture e sculture, alcune delle quali veramente interessanti, sotto i nomi di Ferraguti, Agazzi, Beltrame, Amisani, Brignoli, Cavalieri, ed altri. Ricchissime pure sono le mostre dei piemontesi, dei genovesi, dei vicentini, e dei veneziani con i nomi cari al pubblico di Milesi, Ciardi, Pomi, Miti Zanetti, Brass, Cargnel. La mostra individuale del Previati occupa il salone centrale con quindici opere di questo poeta del colore, di questo mistico sognatore di serafiche evanescenti figure.

Un'ampia sala fu destinata alle così dette *nuove tendenze,* con un numero di ben trentaquattro pitture e tre sculture. Devo dire subito che con questa comoda *excusatio* delle *nuove tendenze* molti dei rispettivi autori si sono sbizzarriti ad impiastricciare tele con ogni sorta di stravaganze e di ridicoli capricci? Nuove tendenze, sta bene, ma queste non devono essere nè un insulto alla logica, nè una offesa alle leggi dell'ottica, e tanto meno uno sfregio all'occhio dell'osservatore. Si può prendere sul serio la tela di Ada Bertoldi dal titolo *Motivo d'autunno,* nella quale sullo sfondo uniforme d'un colore azzurro sono dipinte delle uova gigantesche, che nell'intenzione dell'artista vorrebbero essere nuvole? E che dire del quadro *Albero morto* del Pettoruti Emilio, quadro nel quale uno sgorbio oblungo di colore giallastro, senza sagoma e senza disegno, vorrebbe simbolizzare la morte degli alberi? E perchè mai lo Stefani ha esposto il quadro *Le fonti,* una tela puerilmente ricoperta da una grande macchia verde uniforme, piatta, uguale, in cui sono state tirate tre pennellate verticali di colore azzurro, che dovrebbero essere — io penso — polle d'acqua? Ah, francamente simili lavori sono troppo facili a farsi e bambineschi perchè sia concesso ad essi di fare parte della suppellettile artistica d'una mostra nazionale.

PIER ANGELO STEFANI: MORTA!

ALESSANDRO MILESI: RITRATTO DEL PITTORE CHIERICATI.

Davanti a queste e ad altre pitture congeneri vien proprio la voglia di dire: « Via, ragazzi, smettete la burletta, e accingetevi a lavorare sul serio », chè se si possono giustificare e in

ALESSANDRO POMI: LE DUE SORELLE.

ANTONIO DALL'AMICO: EBETISMO DOLOROSO.

la *tendenza nuova* sta nella abolizione dei piani, nella assenza di ogni prospettiva (ah! povero Frate Uccello!), nella trascuratezza perfino delle leggi fisiche dell'ottica (come se la ottica fosse una opinione), nel difetto del disegno. Quel bolscevista dell'arte, il quale ha esposto a Venezia uno sgangherato intreccio di pezzi di grondaia lucidata, costruendone un goffo ordigno, che egli gabella per figura di donna, pare abbia fatto scuola. E così può dirsi grande artista anche quell'imbianchino di manzoniana memoria, il quale sul muricciolo lungo il quale Don Abbondio tornava bel bello dalla passeggiata verso casa « aveva dipinto certe figure lunghe serpeggianti che finivano in punta, e che nell' intenzione dell' artista e agli occhi degli abitanti del vicinato dovevano dire fiamme, e alternate con le fiamme cert'altre figure da non potersi descrivere, che volevano dire anime del purgatorio, anime e fiamme in color di mattone, sur un fondo bigiognolo, con qualche scalcinatura qua e là ». Ma certe nuove tendenze sono ancora più scalcinate della pittura del tabernacolo dei PROMESSI SPOSI. Una grande innovazione introdotta nell'arte da cotesti alfieri delle nuove tendenze consiste — per esempio — nel sopprimere le finestre e le

parte apprezzare certi tentativi moderni, non si può però annoverare fra le opere d'arte ogni *crosta* di colore cervelloticamente disteso sulla tela con una faciloneria sciatta di orecchianti e di improvvisatori. La caratteristica di coteste pitture è quella di essere foggiate tutte sullo stesso stampo, e ciò per mancanza d'ingegno, e di essere molto uguali fra loro forse perchè non si sa fare di più e di meglio ed è facile e comodo (ahimè! troppo comodo) fare sempre la stessa cosa e sullo stesso stampo, monotone di colore, scialbe, slavate, monocrome, perchè l'artista ha una tavolozza ristretta ed il suo occhio non apprezza sufficentemente il colore. Arte primitiva questa e infantile, nella quale

CARLO POTENTE: STUDIO DI VECCHIO.

porte alle case, alle chiese, agli opifici. (Quale progresso per l'estetica!). Altra genialissima trovata è la abolizione dei riflessi nell'acqua, così che le case, gli alberi, i monti situati in riva al mare e ai canali non si riflettono più sullo specchio liquido. Altra novità è la soppressione di grande parte delle ombre, e ciò in barba a quel cretino di sole. O le belle case di cioccolatta nel *Sera* di Zamboni! o la bella sciarada a colori del *Il y dansait une fille* del genovese Cominetti! o la bella pittura di terraglia da credenza di campagna nel *San Vitale* del Marussig!

* * *

Una notevole organicità viene a questa esposizione nazionale d'arte dalla presenza d'artisti che insieme stanno a documentare una certa conseguenza di tendenze.

E' utile, per esempio, rivedere qui, uno accanto all'altro, Previati, Martelli, Moggioli. Davvero vanno visti insieme, per la parentela che li lega, e che, studiata nelle sue origini, ci conduce dritti dritti a Segantini.

Poeti, prima ancora che pittori. E musicisti.

Non è il caso di tornare a parlare di opere notissime, come *Lodovico il Moro*, *Marie*, *Mammina*, del più grande dei tre, le quali ricompaiono alla mostra retrospettiva di Vicenza.

Vicinissimo a Previati è Martelli, di cui fu detto — esagerando — che comincia dove Previati finisce.

Chi lo conosce personalmente dice che nulla dispiace di più all'artista del sentirsi chiamare pittore. Spiritualmente imparentato col poeta ferrarese Corrado Govoni, di cui ha il gusto decorativo e misteriosamente allegorico, ha di Previati, oltre che la tendenza idealistica, l'orchestrazione del colore che riesce molto spesso

UGO GRIMANI: MOLO AUDACE — TRIESTE.

ANGELO ZAMBONI: INVERNO.

sinfonia. Anche quando è così monocromatico nello sforzo di essere sintetico.

E affine a Previati e a Martelli è Moggioli, non tanto per la tecnica, quanto per quella nota costante di emotività che signoreggia i suoi quadri, imprimendo loro un lirismo singolare, e pel sincero amore per la terra e per tutto quello che essa eternamente esprime.

Dopo questi spiritualisti, fa bene rivedere qui Aroldo Bonzagni; nottambulo in cerca di convegni e serenate, di circhi equestri e di soffitte animate dalla povertà cenciosa e dolorosa; futurista, sovvertitore in posa di guascone prima, poi caricaturista incisivo e grottesco, infine ironista per amor dei suoi simili. Forse più letterato che pittore: perduto, forse, dietro un suo nobile sogno di rivendicazione sociale, prima ancora che tormentato da un imperioso bisogno di espressione.

Questo bisogno è invece in tutti gli avanguardisti, a cominciare da Pier Angelo Stefani, che si presenta con una mostra individuale, ed appare primitivo e bizantino per lo sforzo di rifarsi una verginità di visione. Con Stefani, nella medesima sala, troviamo un altro vicentino, uno scultore sentimentale e aristocratico,

MARIO REVIGLIONE: NOTTE DI NATALE.

quello Zanetti che ha esposto alla internazionale veneziana una *Maternità errante* notevolmente affine a questa *Pietà* della nazionale vicentina. Altri vicentini meritevoli di menzione: Antonio dall'Amico, che con *Vedove*, *Ebetismo doloroso*, *Sconforto*, ricorda lo Stefani, senza essere ancora, come Stefani, così piatto, così stilizzato, così duro e spettrale; e Carlo Potente, più forte disegnatore di tutti, e più sensitivo. Bellissimo il suo *Studio di Vecchio*. Alla mostra di Vicenza, i vicentini si rivelano per la prima volta come gruppo, almeno a guardare certo parallelismo di tendenze che è nei quattro artisti ora nominati. Più che affermazioni, sono promesse. Tutto il gruppo risente, a parer mio, l'influenza del gruppo veronese. Basta mettere in relazione i paesaggi di Stefani coi paesaggi di Angelo Zamboni, per convincersene. Il veronese è però più luminoso e riesce a imprimere ai suoi paesaggi monocromatici un valore decorativo che manca ai paesaggi del vicentino, la cui tavolozza soverchiamente uniforme ha bisogno di luce e di calore, come le sue figure lignee, secche, mummificate hanno bisogno di sangue, di carne, di linea anatomica.

Ad ogni modo non conviene insistere. Veronesi o vicentini, obbediscono tutti a una tendenza, che va purtroppo generalizzandosi, quasi come una nuova moda, che tenta di imporsi, per amor di bizzarrìa; perchè non è il caso di parlare di *stile*, e tanto meno di vera bellezza. E' curioso trovare, nella sala delle *nuove tendenze*, documenti di... *tendenze invecchiate*. Così Guido Ferroni, specialmente per un suo *Ambiente toscano*, ci riporta a Soffici, e attraverso a Soffici a Sezanne. Nemmeno Salietti ci dice gran che di nuovo, con le sue solite case fitte di finestre aperte su ballatoi o giardini, dove una così minuscola e composta e fredda umanità si muove e vive una specie di vita prigioniera, conclusa tra il vaso di garofani e la gabbia del canarino. Sembrano tavole per abecedario illustrato.

Accenno al gruppo padovano, tutto smagliante di colori, solo per una *Intimità* di Mario Cavaglieri, unica cosa notevole, quantunque un po' piatta. Del gruppo artistico veneziano, bella una *Testa virile* in bronzo di Oreste Licudis. Fra i veneziani tradizionalisti — per non dire di Ciardi, Brass, Milesi (il quale ultimo presenta un bellissimo *Ritratto del pittore Chiericati*) — resta ancora di qualche interesse, per

VITTORIO SACCARDO: AVE MARIA.

il suo impressionismo, saporoso, se vogliamo, Cargnel. Volentieri ci si ferma anche dinanzi ai ritratti e alle impressioni di Alessandro Pomi.

Simpatica scuola questa dei pittori veneziani, nella quale ognuno di essi esprime francamente, senza preoccupazioni e preconcetti artistici, senza transazioni con la propria individualità artistica e con il proprio stile, quello che realmente sente e quello che realmente vede,

GIUSEPPE ZANETTI: PIETÀ.

VLADIMIRO GASPARELLO: AUTORITRATTO.

una scuola fatta di sincerità disposata ad un sentimento quasi virgiliano della natura. Coloristi per eccellenza, essi portano entro alle sale della esposizione vicentina un fascio di vivide luci e una simpatica gaiezza di colori. Ognuno di essi ha una maniera propria perchè se lo stile è l'uomo, la pittura è il pittore. Tacciare cotesti pittori di monotonia e di soverchia personalità sarebbe come rimproverare ad uno scrittore d'avere uno stile proprio e di non volerlo foggiare sullo stampo di altri autori. Si potrà dire che Ciardi è un po' monotono, e che nella sua tavolozza prevalgono certi toni di colore che fanno troppo somigliare fra loro alcuni suoi quadri, ma non si potrà mai incolparlo di poca sincerità artistica se egli così traduce le sue visioni perchè le sente così, e se riesce a trasmettere le sue sensazioni anche

GIOVANNI POSSAMAI: STUDIO.

negli spettatori. Visivi per eccellenza, i pittori veneziani, sanno bellamente accoppiare la loro sensibilità psichica alle impressioni dell'occhio, e creano così un' arte che non è cerebrale, ma franca e naturale. Nessuno di essi — se si eccettui il Brass — è pittore uditivo. Nei loro paesaggi e nelle loro marine ristagna una stupefazione muta. Della natura essi ritraggono sempre il momento che direi più silenzioso. Nei quadri di Sartorelli, di Corompai, di Miti Zanetti, di Milesi, è immobilizzata la pace, la natura è immota, le case paiono addormentate sotto una luce fosca, e le acque s'increspano appena per non turbare la pace dei luoghi.

* * *

Dei pittori lombardi, in molti dei quali sono ammirabili la buona intonazione dei colori e la buona fusione dei piani e delle tinte, mi piace ricordare due lavori del Dosia, un delizioso *Paesaggio* pieno di aria e di luce, e il *Ritratto di mia madre*, e un fine lavoro *Le Madri* di Borella e *Tristezza* di Comolli. La nota predominante di alcuni pittori genovesi è il cubismo. Tipico è il quadro *Le Oranti* di Santagata, le quali più che donne oranti sembrano pinguini. Cubismo, sintetismo, futurismo, dadaismo! O motti vani fuor che nel suono! Non sapendo creare opere di bellezza, si sono inventate delle parole. Dei genovesi ricordo anche la *Vedova* del Villani e il *Lavoro*, scultura di Della Rocca. Fra le sculture cito uno *studio* di Possamai, robusta testa di tendenza modernissima, e un delicatissimo *Dolore* di Dario Menozzi, fragile testa che richiama alla mente l'anatomia tormentata e tormentosa di Wildt. E quale graziosa espressione di compiacenza nel viso senile della *Buona novella* del Ciampi!

Il Wildt figura alla esposizione di Vicenza col noto marmo il *Prigioniero* e con un bianco e nero recentissimo, raccapricciante, dal titolo curioso e cabalistico *Autodolore*. Mi piace anche di ricordare *I palloncini* dello Jodi, una graziosissima *Testa di bimbo*, che ha finezze di cammeo, di Lina Fracasso, il *Viale del Carmine* di Giulio De Vecchi, la *Testa di Vecchia*, pastello del triestino Arturo Rietti, e la tempera *Trieste* del triestino Ugo Grimani, e i quadri *Nuvole* e *Autunno* di Calderini, e la *Sera di Natale* del Reviglione, e il bel paesaggio dal titolo *Pace* del lombardo Arturo Tosi. E che freschezza di tinte e quale trasparenza d'aria e di luce nelle tele *Aratura* ed *Ave Maria* del Saccardo! Un po' violento di tavolozza, questo forte colorista, di tipo veneziano, è un delizioso narratore delle bellezze naturali. E quale pastosità di carni e morbidezza e verità anatomica nelle faccie di Vladimiro Gasparello rapito all'arte nel momento in cui la gloria stava per baciarlo sulla fronte! Finisco col ricordare una bellissima tela del Nomellini *Tra gli alberi* e alcuni deliziosi quadretti del Sacheri *Ritorno dal pascolo* e *Sera in montagna*.

GIOVANNI FRANCESCHINI.

DARIO MENOZZI: DOLORE.

VOL. LII

N° 310

OTTOBRE 1920

EMPORIUM

RIVISTA MENSILE ILLVSTRATA D'ARTE E DI COLTVRA

DIREZIONE · AMMINISTRAZIONE
BERGAMO · ISTITUTO ITALIANO
D'ARTI · GRAFICHE

PREZZO ... ITALIA L.RE 5

ESTERO FRS 6

Vol. LII
N. 310.

EMPORIUM

BERGAMO
Ottobre 1920

CONTIENE:

EMPORIUM - 1920

Si pubblica il primo d'ogni mese in fascicoli in-4 illustrati da circa 100 finissime incisioni e tavole separate :: ::

DIREZIONE e AMMINISTRAZIONE presso l'Istituto Italiano d'Arti Grafiche — BERGAMO

PREZZI D'ABBONAMENTO:

Spedizione in sottofascia semplice		ITALIA	UNIONE POSTALE
	Anno	L. **50.**—	Fr. **60.**—
	Semestre	» **30.**—	» **35.**—

Fascicoli separati L. **5.**— - Estero Fr. **6.**—

---

*Inviare Cartolina-Vaglia all'**Istituto Italiano d'Arti Grafiche, Editore, Bergamo***
o rivolgersi ai principali Librai del Regno o presso i seguenti nostri Uffici:
Torino, Via Mercanti 11. Telefono 28-60 — **Milano,** Via S. Paolo 22.
Bologna, Via Galliera 60 — **Roma,** Via della Mercede 42 — **Napoli,** Largo Montoliveto 78.

AI SIGNORI COLLABORATORI:

Gli ESTRATTI costano L. 3.00 per copia fino a 16 pagine e per un minimo di 50 copie. — Aumento proporzionale per pagine in più. — L'ordinazione deve essere comunicata prima della tiratura della Rivista.

L'abbonamento all'*Emporium*, secondo semestre 1920, viene fissato in L. 50 annue, L. 30 semestre. Per l'Estero Fr. 60 annui, Fr. 35 semestre. La vendita a numero di ogni fascicolo, a partire da quello di luglio, L. 5,— per l'Italia. Fr. 6.— per l'Estero.

DANTE BROGLIO: AUSPICATO RITORNO (ACQUAFORTE).

EMPORIUM

VOL. LII. OTTOBRE 1920 N. 310.

LA XII MOSTRA D'ARTE A VENEZIA.

V.

IL BIANCO E NERO.

N particolare esame tocca alla stampa incisa e al bianco e nero, nel quale comprenderò qualche acquarello, pastello, o disegno originale rimasto fuori della rassegna di pittura.

Bel cominciare intanto è fermarci un momento nella saletta dedicata a *Guglielmo Ciardi*, e assaporare dieci onesti disegni, nei quali la linea gentile e snella dimostra la sapienza della mano insieme al sentimento che la guida.

Dietro a lui, indicherò gli altri italiani migliori, per ordine d'alfabeto.

Giuseppe Bacchetti espone tre disegni, nei quali ottiene degli effetti di quiete naturale con linee riposanti, direi quasi silenziose. Quattro acqueforti, dall'inchiostrazione curata e complessa, sono le « Allegorie del giorno » di *Luigi Bonazza*, tra le quali preferisco « La notte ». Due bei rami sono pure quelli di *Dante Broglio*.

Tecnico minuto e squisito, con delle delizie nascoste che fanno pensare alle gloriose origini dell'acquaforte rembrandtesca, torna a mostrarsi *Emanuele Brugnoli*, maestro ormai a diverse generazioni di bianconeristi veneziani.

Sette acquerelli d'*Umberto Brunelleschi* si fanno festevole compagnia, poichè sono tutti destinati a un progetto di decorazione per un Tea-room ». Nè potrei meglio manifestare la gioia che essi comunicano, se non augurando che siano presto tradotti in grandi pannelli per una sala italiana.

Alla sobrietà, alla forza di *Carlo Cainelli* fa contrasto inaspettato l'incertezza macabra di *Augusto Calabi*.

Peccato che ci sia una sola acquaforte di *Antonio Carbonati*! Questo giovane e fecondo artista mantovano s'è già rinnovato diverse volte in pochi anni, smanioso di persuadere il rame ad esprimersi senza surrogati d'acquatinta nè corollari di puntasecca. Ultimata una numerosa serie di stampe della « Roma moderna », egli ha ripreso da un anno le sue acqueforti stradali a Parigi, dove ha già raccolto tutto quel successo di pubblico e di vendita che merita. Questa stampa, « Vecchie casette in Piazza Mastai », è una delle più tipiche della serie romana, e porta impresso il segno acuto, scanzonato, pel quale Antonio Carbonati si distingue tra i nostri contemporanei.

Bona Ceccherelli tenta di raggiungere con forti ombre quella virilità e quella sostanza, cui si sottrae invece *Giulio Cisari*, per correr dietro ad una nitidezza di linee dorate, che direi femminile.

Ecco due eccellenti disegni a penna del grande scultore sardo *Francesco Ciusa*! A greche, a ghirigori, egli ottiene degli effetti assai forti tanto negli uberi violenti dell'opera « Il latte », quanto ne « La processione dei misteri ».

Non mancano d'una certa personalità due acqueforti di *Bruno Croatto*; nè d'una spiccata grazia lineare tre disegni a penna di *Federico Cusin*. Anche *Beatrice D'Anna* merita d'essere nominata per due buone xilografie, « Estate » e « Le schiave ».

Romano Dazzi, che è ancora un fanciullo, dimostra nei suoi disegni di bimbi e d'animali una straordinaria prontezza, una malizia istintiva, una larghezza di fare alla quale ha già

recato degnissimo commento Ugo Ojetti in un libro recente.

I disegni a colori di *Maria De Matteis* sono fini e garbati, con un senso di maschere e un esotico odore; nè son molto diversi per indole e per intenzione da quelli d' *Umberto Brunelleschi.*

Una personalità ben distinta e nutrita si nota invece nelle cinque acqueforti di *Benvenuto Disertori.* Innamorato delle edizioni nostre del Cinquecento, studioso instancabile di testi rari, egli ha raggiunto delle finezze di tocco, delle preziosità di stile, da farcelo considerare come un grafico di prim'ordine. Il Disertori compone le sue architetture all'antica, con un amore intessuto di mille premure discrete, d'attenzioni inaspettate, e di sorprese che destano meraviglia. Come si diverte a punteggiare la grana delle antiche pietre monumentali, a disegnare i tetti coppo per coppo; e a contar le penne arcuate delle rondini che ci passano sopra a volo! Le sue stampe esposte a Venezia ritraggono pezzi storici e interessanti di Roma, Perugia, Trento.

Fluide, originali, ma non tutte ugualmente chiare ed espressive, sono dodici incisioni a colori di *Giovanni Giuliani.* Delle due acqueforti di *Vittorio Guaccimanni* preferisco « Ritorno dal Pineto », che è meno trita e granulosa del « Vecchio campanile di Ravenna ». Nè paiono espresse chiaramente le intenzioni che hanno guidato l'incisore *Carlo Guarnieri* nell'eseguire le sue stampe.

Giovanni Guerrini è dei pochissimi litografi che onorino oggi l'Italia. Le sue composizioni sono improntate ad un senso di naturale scioltezza e di profonda poesia. Egli ha una visione particolare del paesaggio, che rende in maniera signorile, come se le cose che vede fossero riflesse da uno specchio abbellitore, o sognate in un momento di felicità. Per questo le sue litografie son tanto da gradire! Larghe di taglio, impeccabili di disegno, vivono di particolari, come un angolo di bosco o come uno specchio d'acqua, che sono i suoi fondi preferiti. Il nudo femminile, che s'allontana immergendosi nell'ombra del pineto, ha tutta la freschezza di certi frutti che si mangiano quando la stagione

EMANUELE BRUGNOLI: CAMPO S. GIACOMO DELL'ORIO (ACQUAFORTE).

dei raccolti non è ancora venuta. E le due pietre sembrano minutamente graffiate da un ago di sensibile finezza.

Tre stranieri espongono insieme agli italiani, e cioè: *Irene Hruschka*, con tre disegni a penna fragili e immaginosi, *Siegmund Lipinsky* con tre solide, crude acqueforti; e *Llewelyn Lloyd* con due arieggiate, espressive litografie.

Le due acquetinte d'*Ubaldo Magnavacca* non si differenziano da altre di lui che si conoscono, e s'apprezzano sia per la larghezza con cui sono condotte, sia per gli spettacolosi contrasti di luci e d'ombre. D'*Alberto Martini*, bianconerista di raro talento e di preziosa personalità, c'è solo un chiaro e deciso « Ritratto ».

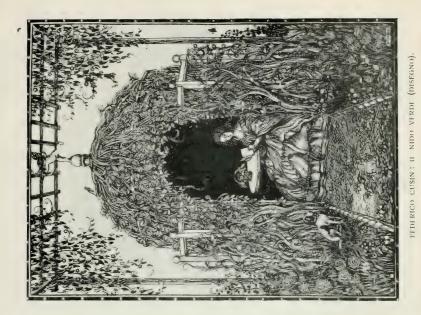
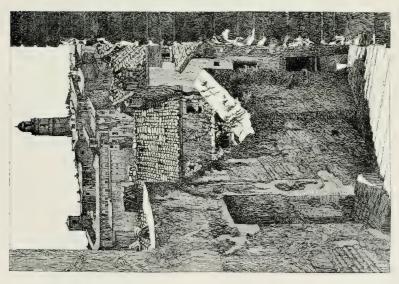
Ad una puntasecca discreta e fine di *Emilio Mazzoni Zarini* s'accompagnano due fiacche acqueforti di *Paolo Mezzanotte*. Tre litografie ariose e nette del defunto *Umberto Moggioli* serbano invece tutta la personalità di cui sono impresse le tele dalle quali furono ricavate.

All'incisione in legno si dedica con successo *Emma Pero*, la quale espone dieci stampe accurate, di vario soggetto. Due buone xilografie di *Diego Pettinelli* mi richiamano alla mente quelle del povero Gino Barbieri. Se *Mario Polpatelli* appare incerto e svagato in « Ponte San Giorgio a Mantova », *Francesco M. Rizzi* è invece minuto e corretto ne « La lettera dal campo ».

D'un infantilismo penetrante e malaticcio sono impressi quattro disegni a matita d'*Alberto Salietti*. *Sergio Sergi* espone invece due espressivi studii di testa a puntasecca. Anche il monotipo è rappresentato con due stampe rustiche di *Tullio Silvestri*. Tetro, suggestivo, è un disegno a carbone d'*Orazio Toschi*, intitolato « La sera degli addii ».

Giuseppe Ugonia non ha mandato che due litografie a colori, lasciandoci col desiderio, tanto queste sono squisite per sentimento e fattura. L'« Ave Maria » rappresenta una cucina di campagna, col fuoco acceso e una giovane donna seduta cui viene incontro dall'altro alare del camino un angelo: l'Annunciazione insomma, argomento eterno, ma composto con una impensata e gustosa naturalezza domestica, tutt'altro che profanatrice. « Il mandorlo della torre » è una pianta fiorita a mezzo d'una costa rocciosa, che sembra una nuvoletta color

UMBERTO BRUNELLESCHI: IL CAFFÈ (ACQUARELLO). (Fot. Filippi).

ANTONIO CARBONATI: VECCHIE CASETTE IN PIAZZA MASTAI A ROMA (ACQUAFORTE).

BENVENUTO DISERTORI: IL CAMPANILE DI S. MARIA NOVA A PERUGIA (ACQUAFORTE).

FEDERICO CUSIN: IL NIDO VERDE (DISEGNO).

di rosa, e riempie l' animo di poesia a guardarla.

Con tre robuste acqueforti d'*Alfredo Vaccari* e tre descrittive xilografie di *Giovanni Zannacchini* termina l'esame delle opere italiane.

IRENE HRUSCHKA: LA RUOTA DELL'ETÀ (DISEGNO). (Fot. Filippi).

Un gruppo interessante di stampe è quello raccolto nella seconda sala dei Ceco-slovacchi, dovuto a diversi artisti ben noti, tra i quali cito, a titolo d'onore, *Jan Konupek* con « La strega », *Richard Lauda* con « Giorno d'estate » e « Lavandaie », *Vladimir Silovsky* con « Ritratto d'artista ».

Sempre fermandomi alle stampe più significative, indico: *T. F. Simon* per il « Ponte di Carlo, d' inverno » ; *Max Svabinsky* per due xilografie « Meriggio d'estate », « Sonata divina II », e per una puntasecca « Equinozio » ; *Viktor Stretti* per l'unica sua acquatinta « Fower-Bridge », e *Jaromir Stretti-Zamponi* per l'acquatinta « La fiera di S. Nicola a Praga ».

Il solo rumeno espositore di bianco e nero è *Edgar Chahine*, che alle Biennali veneziane rivelò la pienezza della sua arte al tempo dello sviluppo e della maturità. Qui mi par di scorgerlo non più in ascensione, ma in decadenza.

Quattro pastelli e undici acqueforti confer-

GIOVANNI GUERRINI: CONTEMPLAZIONE (LITOGRAFIA).

N. 310

GIOVANNI GUERRINI : SPECCHIO D'ACQUA (LITOGRAFIA).

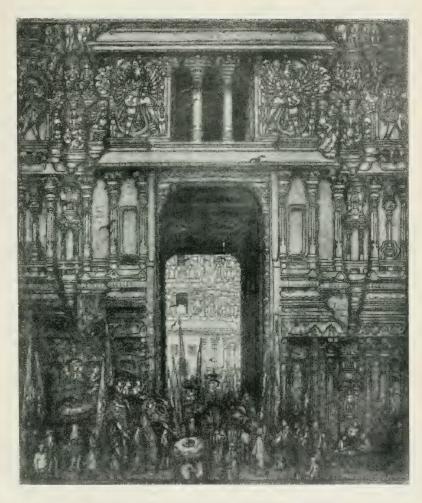
G. UGONIA : IL MANDORLO DELLA TORRE (LITOGRAFIA COLORATA).

mano la sua predilezione per gli argomenti eleganti, per le figure frivole delle feste, o per le donne della strada. Ma quelle stesse scene e figure che egli trattò da maestro incomparabile, sembrano avvilite e rejette. All'abitudine delle concezioni non risponde più la mano; e la vita, della quale tumultuavano le stampe di Chahine, sembra intorbidata, opaca per una stanchezza che ci auguriamo affatto momentanea.

Guardiamo adesso gli olandesi. Un disegno di *Leo Gestel*, « Paesaggio presso Alkmaar », squadrato con novità e larghezza; due disegni cifrati e convenzionali di *J. H. Jurres*; un pastello alquanto monotono di *R. Kennedy*, e un altro, alquanto vivace, di *A. L. Koster*. Le acqueforti di *Toon De Jong* paiono piuttosto puntesecche e acquetinte, ed hanno una delicatezza giapponese; quelle di *W. O. J. Nieuwenkamp*, di tecnica decisa e aristocratica, rievocano i viaggi compiuti da codesto artista vagamondo nelle Indie. Interessante sopratutto è la lastra di grandissimo formato « Verso il tempio », finita con attenzione rigorosa. Ottime le tre acqueforti londinesi esposte da *Jan Poortenaar*, cui giova rendere tutto il contrasto delle ombre a rilievo sul bianco della carta. *L. Schelfhout* ha una puntasecca « Suonatore di flauto », compresa d'un misticismo vago, che rammenta certi primitivi.

DIEGO PETTINELLI: AUTORITRATTO (XILOGRAFIA).

Vi sono poi tre litografie: una di *Jan Toorop*, « Il minatore », di grande formato, dal segno largo e violento che par di carbone; due robuste e immaginose di *G. A. H. Van der Stok*, « Il sagittario » e « La vergine », dalla « Serie delle costellazioni ».

Il bianco e nero del Padiglione francese è rappresentato soltanto da quattro artisti. Guardo con viva compiacenza un gruppo numeroso di litografie di *Odilon Redon*, dalla tecnica fine e spiccia, dai motivi eroici e paganeggianti,

W. O. J. NIEUWENKAMP: VERSO IL TEMPIO (ACQUAFORTE).

dalle astrazioni audaci e sapienti, tra le quali è qualche acuto ritratto.

Cinque xilografie di *André Rouveyre,* intitolate complessivamente « Ritorno a Remy de Gourmont », peccano nel loro stesso intento romantico e sentimentale, d'una penosa infantilità. *Téophile Alexandre Steinlen* presenta diversi disegni originali in penna, in cui accarezza dei motivi sociali e umanitari con delicata finezza; due belle acqueforti, e alcune litografie delle litografie sgranate con quella sua grazia ora solare ora nebbiosa, sia che riproduca scene cittadine o campestri, sia che torni ai ritratti delle persone a lui più care. C'è *Victor Gilsoul* con la sua nota e affascinante rievocazione « Gli alberi di Nieuport », e il saldo, bellissimo « Ponte sul Yser » ; c'è *James Ensor* con tre acqueforti; *Eugène Laermans* con quattro, due delle quali hanno tutto il fascino dell'arte sua personale e interiore. Acqueforti di

ALBERT BAERTSOEN: LA NÈTHE À LIERRE (ACQUAFORTE)

con ricordi del tempo della guerra, tra le quali « La vecchia delle rovine » è certo la più impressionante.

Ci sono in ultimo le stampe di *Félix Vallotton,* in gran parte ispirate anch'esse alla recente follìa sanguinaria dell'Europa, con rudi effetti dovuti a macchie nere, e un vago sapore calligrafico.

I bianconeristi belgi hanno risposto in massa all'appello. Son quasi tutte note e accordi di strumenti ben noti.

C'è *Albert Baertsoen* coi paesaggi di Fiandra scrutati, ricomposti con coscienza assorta e penetrante; c'è *Emile Claus,* il quale presenta grande formato e di forte espressione presenta *Auguste Oleffe,* che preferisce, al solito, soggetti marinareschi.

Delle quattro xilografie di *Maurice Brocas,* « Pomeriggio domenicale », che fu già argomento d'una sua pittura, mi par la migliore. Ricordo alcune litografie di *Paul Artot,* e xilografie di *Amédée Hamoir*; un'acquaforte e una litografia a colori di *Alfred Delaunois*; due acqueforti londinesi di *Jenny Montigny.*

Tra le incisioni ispirate dalla guerra a *Jules De Bruyker,* « La trincea » è certo la più fantastica e macabra. Anche *Pierre Paulus* presenta due disegni che testimoniano lo strazio recente

del Belgio. Ottimi i due disegni mistici, esposti da *Albert Servaes*; buone le acqueforti di *Fernand Verhaegen*.

Le due minuscole stanzette ai lati del peristilio nel Padiglione polacco, sono stipate di disegni e di stampe, alcune delle quali si vedono a fatica.

Josef Pankiewicz rincorre le memorie della sua residenza a Parigi con una punta metallica sottilissima, e sembra riposarsi in quei ricordi trattandoli con una grazia e una dolcezza notevoli. Tutt'altra tempra, paesana e rude, è quella di *Wladyslaw Skoczylas*, il quale espone dodici xilografie jeratiche e belle. Noto, con attenzione particolare, una « Testa d'uomo », che è tra le sue stampe più parlanti.

Zofia Stankiewiczowna narra in sei acqueforti la poesia dei vecchi quartieri di Varsavia, e raggiunge nello stampamento degli effetti accurati di chiaroscuro. Invece *Henryk Szczyglinski* non ha mandato che una litografia, « Chiesa dei domenicani a Cracovia », la quale è, peraltro, eccellente.

Di *J. Nikoff* noto dodici disegni, che sono abili ritratti di persone, ma non rivelano un temperamento d'artista molto originale. Solido e chiaro si mostra invece *Leon Wyczolkowski* in quattro acqueforti che ritraggono i monti, gli abitatori di Tatra, e in dodici luminose litografie di Dublino.

MAURICE BROCAS: LE RELIGIOSE (XILOGRAFIA)

Rimane da vedere per ultimo il bianco e nero del Padiglione russo.

Diamo la preferenza a due donne. *Miscia Portnoff* ha presentato quattro acqueforti a colori di squisita, delicatissima poesia. Essa s'accontenta di rendere la finezza di certi particolari, ai quali dedica una premura sconfinata. *Lija Sluhkaja* ha invece un'indole opposta. Ironica e inquieta, afferra bene gli aspetti grotteschi delle cose, e li riproduce con abilità caricaturale. Così le sue « Illustrazioni per opere di Andersen », delle quali sono esposti quattro

saggi a colori, divertono gli adulti non meno dei piccini.

Dopo tanto osservare e annotare, non sempre gradito a chi ha scritto, e forse a chi legge, ecco un artista che lascerà a tutti la dolcezza in bocca, ultima e ghiotta portata di questo interminabile convito dell'arte e dell'artificio: *Boris Grigoriew*. Egli ha trentacinque disegni, tutti da guardare, da riguardare, senza che vengano a noia.

E' un temperamento singolare e piacevolissimo. Tratta anche il paesaggio; o meglio ci si prova. Ma quanto a persone, e a nudi di persone, è proprio un disegnatore il quale sa il fatto suo. Così egli rende la figura con un fare vivo, spigliato, che non somiglia a quello di nessun altro. E quanto ai nudi femminili poi, è più facile intenderne che ridirne il gusto del quale son pieni. Quei volti presi di schianto, quasi sempre da una parte, buttati giù talora con dispetto, come son scrutati, limitati, e circondati d'aria! Ci leggi a volta a volta non so che voglia di svago, pimento di sensualità, o attonitaggine di meraviglia. Poi ti soffermi ai ritratti smancerosi, alle caricature scottanti; agli studii di gambe, di braccia ignude. E in fondo a codeste parate d'allegria, o improvvise baldanze d'un artista avveduto e contenuto qual'è il Grigoriew, frugando ben bene, scopri un grano di stupita tristezza, che nelle vere opere d'arte — comunque siano — non manca mai, o quasi mai.

FRANCESCO SAPORI.

BORIS GRIGORIEW: DONNA (DISEGNO). (Fot. Filippi).

PANORAMA DI MOSCA PRESO DALL'ALTO DEL CAMPANILE D'IVAN IL GRANDE.

MOSCA, IL CUORE DELLA RUSSIA.

UAL' È oggi, dopo la bufera rivoluzionaria e nel tentato assetto comunistico della società, l'aspetto della nuova capitale dello Stato russo?

Mosca, città strana ma sincera — città unica nella sua apparenza — ha suscitato sempre, nello straniero che la visitava, un iniziale stupore e un subitaneo disorientamento, ai quali succedeva la più calda contemplazione e ancora — per una disinvolta franchezza nel mettere in evidenza certe esuberanze facilone e gioviali — la più schietta simpatia. Mosca era considerata dai russi, sotto lo zarismo, il Cuore dell' Impero, perchè certo non si poteva capire lo zarismo stesso senza aver visto Mosca e il Cremlino. Meglio poteva dirsi, come si potrà sempre, il Cuore dell' intera Russia, perchè quanto nessun' altra città compendiava usi e costumanze d'ogni regione della Russia e gelosamente custodiva ciò che era tipico e tradizionale nel paese. — Una corsa per le strade di tale città singolare restava, per questo, indimenticabile...

Conservo nella memoria il ricordo della città quale mi apparve in una giornata d' inverno negli anni della guerra mondiale, quando ancora la quadrata bandiera gialla fregiata della nera aquila bicipite dei Romanof sventolava sul palazzo reale del Cremlino.

* * *

...Fuori della stazione di Mosca ci attendevano, allineati sul tappeto immacolato di neve, gli *izvostciki.* Il vetturino russo se ne sta seduto — l'inverno e con qualsiasi temperatura — sul sediluccio angusto della sua slitta cittadina, funereo e meditabondo, ammantato in un paludamento cupo di frate, con le mani entro guanti enormi di palombaro, con la barba di stoppa che gli s'imbianca per i ghiaccioli e la zazzera che scompare sotto l'orlatura pelosa di un berrettone tondo e piatto di foggia asiatica.

L'*izvostcik,* che resta per ore intere in una immobilità letargica, si scuote di soprassalto quando gli si lancia un ordine; e inclina quindi a fatica il viso ad ascoltare l'indirizzo, intanto che il viaggiatore solleva la coperta pesante posata sul sedile e si accomoda come può sul veicolo bassissimo. — La slitta si mette silenziosamente in moto...

Ai miei lati incominciarono a sfilare le case: basse nel maggior numero — a uno o due piani — e molte in legno. Erano, queste, graziose casette da villaggio piuttosto che abitazioni di tipo cittadino, attorniate da un giardino e chiuse in un recinto d'assi verticali, che veniva ad allinearsi sul marciapiedi col muro delle altre case più solide, rivestite di calce.

La slitta saliva per vie tortuose e andava in

larghi semicerchi alla deriva in ogni brusca svolta. Il cavallo di tempo in tempo appesantiva il passo e pareva assopirsi; ma bastava che l'*izvostcik* alzasse il braccio, facendo mostra di distenderlo a cercare dietro il sedile un piccolo stecco in funzione di frusta, perchè il cavallo, che vedeva accennarsi nelle larghe pupille libere da paraocchi il gesto malizioso, rialzasse vivamente il capo e riprendesse il trotto rapido sotto l'archetto di legno che gli tentennava sul collo. Le case in muratura si allineavano inespressive, senza le caratteristiche d'uno stile: pareti massiccie, liscie, tagliate dal piccolo rettangolo delle finestre e scialbate in giallino, in rosa, in rosso-mattone, chiuse in alto da una copertura di lamiera dipinta, e incoronate dalle potenti grondaie che ingoiano il ghiaccio ai blocchi e lo rovesciano fragorosamente sui marciapiedi. Attraversavamo sovente spiazzi irregolari di terreno, dove il manto di neve era tagliato in vario senso da diritte costolature in rilievo, che costituivano il viottolo riserbato ai pedoni.

In una di queste piazze da villaggio sorgeva tutto un quartiere di casupole di legno; e una sfilata di baracche cadenti riversava all'aria aperta la merce di centinaia di botteghe disordinatissime, nelle quali si ritrovava un residuo del carattere dei bazar orientali.

Un formicolìo di gente s'accalcava in quel mercato. Si scorgevano le comitive di *mugiki* in pesante *tulùp* e in *válienki* — i più poveri addirittura in *lapti*, le calzature di scorza di tiglio intrecciate — che giravan da un banco all'altro lenti, quasi che il terreno li trattenesse per le gambe; passavano i tártari cenciaiuoli girovaghi (occhi acuti falsamente velati come quelli del gatto, ma pronti all'intuizione), che facevan raccolta di robe vecchie per i cortili delle case e poi venivano nei mercati popolari a rivendere la loro merce d'occasione. Le donne di servizio — Mascia, Natascia, Gruscia erano i loro nomignoli preferiti — s'obliavano a discorrere con giovinastri ben piantati, biondi come il fieno secco, dal naso corto e schiacciato e i chiari occhi ceruli mansueti. Fra la folla si vedevano errare gli *stránniki*, i vecchi pellegrini dalla barba spiovente, che, con un sacco sulla spalla, giravano città, conventi e villaggi, vivendo d'elemosina e diffondendo

LA PIAZZA ROSSA — NEL FONDO LA BASILICA DI S. BASILIO.

VEDUTA GENERALE DEL CREMLINO.

mistiche visioni. E v'erano ancora, qua e là, rappresentanti delle popolazioni d'oltre Volga, in ampi caftani color marrone, che, coi loro visi gonfi e gli occhi tagliati a fior di pelle, tradivano la stretta parentela con le razze mongole dell'Asia centrale.

Di mano in mano che ci addentravamo nelle strade centrali cresceva in modo straordinario sui muri delle case la decorazione delle insegne: una ornamentazione chiassosissima, ma ancora puerile nei suoi sforzi di espressione.

E ora incominciavano a elevarsi i ricchi palazzi delle Banche e delle più note case di commercio, i casamenti monumentali di certi alberghi costosi, organizzati come i grandi alberghi occidentali, ma dove la nota russa si affermava fin dalla porta d'ingresso, vigilata da un portiere in cappotto scuro stretto alla vita da una fusciacca di seta cremisi, con sul capo una *toque*, all'orlo della quale si drizzavano occhiute e iridescenti alcune penne di pavone.

Il vetturino rallentò un istante nel passare accanto a una cappelletta scintillante di ceri, dinanzi alla quale stazionavano gruppi di fedeli che, a capo nudo, si prosternavano profondamente una due tre volte, fino a toccare terra con le bionde capigliature, scompartite nel mezzo del capo alla nazzarena. Anche l'*izvostcik* si cavò con gesto grave il pesante berretto di pelo e ripetè con compunzione fervida i tre segni della croce.

* * *

L'*izvostcik* aveva fatto, in tal modo, capo alla Piazza Rossa; — e quello che si presentò ai miei occhi fu un meraviglioso spettacolo...

E', la Piazza Rossa, il centro storico e artistico di Mosca. Tutta l'architettura russa vi è rappresentata con le sue deficienze ridicole, con i suoi effetti prodigiosi. Di qua sorge la compatta massa piramidale del Museo Storico e a fianco le si distendono il palazzo della Duma di Città e la parete interminabile dei *Riadi* (le gallerie commerciali coperte da vetrate); nel fondo s'eleva la fantastica pagoda di San Basilio, popolata d'una fungaia di campanili nani che si coprono coi boccioli rigonfi delle cupole; sull'altro fianco, di faccia ai *Riadi*, si adagia la cinta merlata del Cremlino.

Sono edifici e monumenti di stile, tutti, veramente russo; e paiono messi insieme con quei pezzetti geometrici di legno che si regalano in scatole ai bambini, perchè s'ingegnino pa-

I RIADI » — LE GALLERIE COMMERCIALI.

CREMLINO IL GRAN PALAZZO IMPERIALE.

zientemente a ricavarne qualche bizzarra e irregolare costruzione.

All'architetto russo è mancata la pietra e anche l'uso della calce e del mattone, dopo i secoli d'esperienza esclusiva fatta col legno fornitogli dalle sterminate foreste del suo paese, è rimasto difficoltoso. L'architetto russo ha perciò cercato nell'ammasso la resistenza, nel voluminoso la solidità; e i muri ch'egli ha elevato sembrano imbottiti d'intonaco tanto sono zeppi e farraginosi e ingombranti; in essi non v'è linea che sia tirata con netta precisione e gli spigoli non s'affilano, ma s'arrotondano con ondulazioni incerte; le stesse superfici liscie qua si rigonfiano e là si schiacciano. Salta subito agli occhi la grossolanità dell'esecuzione e la goffaggine di certi ripieghi. Così la colonna non è stata trovata con quell'unico respiro che si dilata lieve, agile e armonioso per l'insieme della massa edificata e dà una snellezza meravigliosa agli edifici del nostro Rinascimento; è stata elevata a fatica per sezioni, con l'addizionare più cubi di muratura, ai quali, per effetto di varietà, venne sovrapposto un birillo a doppia strozzatura, che pare proprio un tronco di legno lavorato al tornio.

Cubi, birilli, archetti e forme di triangoli costituiscono gli elementi architettonici principali, profusi dal costruttore con una distribuzione spesso eccessiva, ma sempre volta a creare gli effetti ornamentali più impensati.

Questi effetti, bisogna confessare, sono anche assai spesso sorprendenti. Infatti quasi tutte le costruzioni russe, guardate nel loro insieme, ci parlano un linguaggio che è strano, ma caratteristico così da suscitarci in mente sensazioni fantasiose mai provate.

Noi riportiamo, insomma, l'impressione di trovarci innanzi a una originalità che, quasi sempre, va ben oltre l'inesperienza formale dell'esecuzione e che, nonchè sterile come ogni imitazione, si palesa ricca di germi d'una fecondità poderosa. Quella che di consueto ne risulta è una primitiva, eterogenea e disordinata composizione ardita, che palpita di vividi baleni di genialità. E ogni pezzo architettonico si copre talvolta d'un colore crudo e smagliante che concorre a combinare una policromia che a primo colpo acceca e pare assurda e selvaggia, ma poi si ritrova fondata sopra una intuitiva legge di nuovi contrasti e si rivela percorsa da vertiginosi giuochi di luci d'un irresistibile effetto, sottolineata spesso dalle più delicate e squisite armonie. Le tempestose scapigliature dell'arte decorativa russa contemporanea e le perfette coreografie rutilanti di bagliori dei balletti mostrano di procedere direttamente da questo ceppo d'arte nazionale. Gli inconsueti ritmi della musica dei compositori più espressivi: Borodin, Mussorgski e Rimski-Korsakof e le rivoluzionarie dissonanze melodiose dello Scriabin trovano con evidenza, pur esse, in

CREMLINO — LA CATTEDRALE DELL'ANNUNCIAZIONE.

quell'arte ricercatrice di forme stravaganti e di aspre coloriture, un rapporto di gusto e d'ispirazione.

Il modello più tipico, e insuperabile nel suo genere, è quello offertoci dalle undici chiese di San Basilio, commesse come a intarsio l'una all'altre e formanti un sistema così organico da far credere a una preordinata creazione uscita di getto da un architetto di meraviglioso talento e di esuberante, sfrenata fantasia...

In fondo alla Piazza Rossa le cinque torrette e i sei robusti torrioni, che a pochi metri dal suolo s'elevano come da un basameuto sopra le chiese basse, mi apparvero lievemente deformati nelle capricciose sfaccettature, nel zigzagare delle cornici, nello squameo contorno dei ripiani, dai goffi cordoni della neve; e, più in alto, le larghe cipolle delle cupole, variegate come chiocciole, tagliate a fitti spicchi verticali, ruvide come dure pigne, trapunte come fastosi copricapo di sultani orientali, aggiungevano lo sfavillìo delle sbavature di ghiaccio, incrostatesi fra le dure pieghe dell'eccezionale lavoro, allo sfarzo delle loro fresche e nitide tinte.

Sulla grigia lavagna del cielo invernale s'incastonava, così, la più indiavolata tavolozza di rossi, di gialli, di verdi, di azzurri e d'oro e d'argento.

Pochi metri più in là la sanguigna cinta merlata del Cremlino prolungava questa fantasmagoria di forme e di colori.

Suggestivo luogo di reliquie e di memorie il Cremlino!

L'*izvostcik* si tolse esemplarmente una seconda volta l'unto berretto dal capo, e ora, in obbedienza all'ordine dettato tre secoli prima dallo zar Alessio Mikailovic, anch'io dovetti seguirne l'esempio, passando sotto l'arco consacrato della porta del Salvatore.

Poi continuò la corsa entro il recinto glorioso: — qua il convento dell'Ascensione che rinserra in uno dei suoi cortili una cattedrale, la quale accoglie trentotto tombe di zarine e granduchesse e principesse; più in là il palazzo che vide nascere lo zar Alessandro II: e, in faccia, il colossale monumento elevato a ricordo della riforma che aboliva la servitù del contadino russo, compiuta da quell' imperatore nel secolo passato. Nella stessa piazza il monastero dei Miracoli, dove visse il monaco che doveva assumere il nome falso di Dmitri, alla torbida epoca di Boris Godunof, e dove Pietro il Grande venne battezzato. — Tre monaci col berretto di felpa nera e la lunga chioma sparsa giù per le spalle, selvatici all'aspetto e gagliardi di corpo, scendevano lentamemte la breve gra-

LA PORTA DI VLADIMIRO NELLA PIAZZA LUBIANCA

dinata... — Poco più oltre, ecco la chiesa di San Nicola e la torre campanaria d'Ivan il Grande, che per la prima, nella notte di Pasqua, annunciava con le sue trenta campane a Mosca la resurrezione di Cristo. — Ancora una piazza: una piazzetta ormai ridotta a proporzioni microscopiche, poichè solo su tre dei suoi lati assiepa tre cattedrali e una quarta chiesa — la più antica della città — e un palazzo dei primi zar, e ancora trova un po' di spazio da offrire al fianco d'un secondo palazzo imperiale.

Una delle tre cattedrali, quella dell'Assunzione, edificata da un italiano venuto da Venezia al tempo d' Ivan il Terribile — il Fioravanti oriundo di Bologna — vedeva incoronare i monarchi di Russia; la seconda, la cattedrale dell'Arcangelo, anch'essa costruita da un italiano — l'Aleviso — tratteneva i nuovi regnanti, uscenti dalla fastosa cerimonia dell' incoronazione, in una sosta di raccoglimento e di preghiera sopra le tombe dei grandi principi e zar moscoviti, che li avevano preceduti nel dominio del vasto territorio russo. — Qui dormono i primi Romanof. — La terza cattedrale, dell'Annunciazione, battezzava i figli degli zar e celebrava in rito solenne il loro matrimonio.

Il concetto che noi serbiamo della potenza dei sovrani russi si fonde nelle idee del gigantesco e dell'immenso; e non era senza meraviglia che si penetrava negli ambienti dove si compievano le funzioni più imponenti che consacravano il loro privilegio di comando sugli uomini. Le cattedrali del battesimo, degli sponsali, della incoronazione e del sepolcro sono scatole lunghe e larghe appena una trentina di metri e si presentavano, per soprappiù, ingombre d'una quantità tanto eccessiva di mobili, di stoffe, di quadri e d'oggetti preziosi che appena si poteva fare con certa libertà qualche passo. Non erano chiese — oh chiara povertà delle nostre pievi romaniche! — ma babelici magazzeni d'antiquario. Su per i muri, giro giro intorno alle colonne che dal pavimento salgono alla vôlta, e nel cielo delle cupole e nella vasta parete della iconostasi si schierano a migliaia e migliaia le figure stecchite degli angeli, del Dio Padre, della Vergine, dei patriarchi e dei profeti, d'apostoli e di martiri, di sibille, di monaci e guerrieri e filosofi greci; si succedono le scene bibliche animate da dragoni, da balene e altre bestie leggendarie. E' una ossessione di occhi che vi fissano, di gesti che v' indicano qualche cosa. Non v'è un centimetro quadrato di intonaco lasciato vuoto. Le figure si drizzano l'une accosto alle altre e sopra l'altre, a quattro e cinque piani. E' una moltitudine di volti bistrati e di paesaggi verdognoli infoschiti dal tempo e dal fumo dei ceri perennemente accesi. Tutti gli sfondi sono d'oro, anzi v' è può dirsi un unico immenso sfondo d'oro denso, sul quale decampano, come ritagliate, le figure. Al primo piano della iconostasi e negli angoli delle chiese, in tabernacoli appositamente costruiti, erano custodite le iconi venerate in tutta la Russia per il loro miracoloso potere; e intorno a queste nere teste di sante sofferentemente inclinate i manti si rinchiudevano metallici, come abiti di tortura: ma erano abiti formati da lamiere massiccie d'oro, e rubini e smeraldi e zaffiri e perle e brillanti li costellavano. Si trattava di ricchezze che si calcolavano a milioni — se è vero che una sola di tali immagini, quella della Vergine di Vladimiro, era coperta di pietre preziose per un valore di ottocentomila lire...

Ci si sentiva soffocare dentro queste scatole troppo zeppe di roba. E le finestre sempre chiuse, strette e corte perchè il freddo non penetri, non lasciavano neppure entrare sufficiente la luce; una penombra torbida fasciava ogni oggetto, riempiva le cupe profondità delle cupole. La polvere s'accumulava indisturbata per decenni e i troni degli zar e le cattedre dei patriarchi erano ricoperti di un dito d'unto; i tappeti distesi sulle tombe sacre avevano preso la forma della pietra e i candelabri dagli innumerevoli bracci pendevano dai soffitti, velati dalle viscide patine che i fiati di milioni di fedeli vi avevano disteso nello spazio dei secoli.

Le cattedrali del Cremlino ci strappavano dalla realtà del presente e ci ricacciavano con la fantasia nelle memorie del passato. Questo passato della Russia medioevale dei primi principi, dei boiari, degli zar ancora di consuetudini asiatiche, palpitava con atomi tuttora viventi nel « Palazzo a faccette » (un'altra opera d'architetti italiani) e con intensità più alta nel palazzo del *Terem*.

* * *

Avanti a questi due edifici vetusti, dalle camere anguste come celle monacali, si spinge smisurato e schiacciante il Gran Palazzo, che fu la dimora degli imperatori che successero a Pietro il Grande; e tra le celle dalle vôlte grevi di quei primi due palazzi e i saloni sfarzosi di quest'ultimo v' è tutta la differenza che passò tra il governo ancora patriarcale e caotico degli zar moscoviti e il dominio rigido e burocratico dei sovrani che ormai avevano ampliato i confini dell' Impero dalla Polonia all'Estremo Oriente...

Da una finestra del Gran Palazzo, nella rigida mattinata invernale, vedevo giù lungo la cinta merlata del Cremlino che corre presso la Moskva, le piccole torri quadrate terminanti a cono e a piramide, che ricordano le torri in legno di Novgorod la Grande e di Pskof; e in mezzo alla Moskva gelata era rimasto chiuso

fra i ghiacci uno di quei barconi dalle dimensioni spropositate, lunghi un centinaio di metri, larghi come case, dal fondo piatto senza chiglia, che navigavano sui canali tutta la Russia. (Accanto alla rete ferroviaria russa, è noto, si stende per le pianure interminate un nastro di vie acquee, dallo sviluppo imponente, che allacciava i più vasti confini della nazione e ne metteva in comunicazione i mari. Partendo dalle sorgenti che scaturiscono nelle regioni centrali i fiumi e i canali si diramano in ogni direzione, verso il mar Bianco e l'oceano del Nord, verso il mar Baltico e il mar Nero, il mar d'Azof e il mar Caspio. Sono ottantamila chilometri di acque correnti sulle quali in vario modo e per diverso periodo di tempo ogni anno scendevano e risalivano i trasporti. Era il commercio interno ed esterno della Russia di Nicola II che passava per quelle arterie naturali; gran parte della vita economica del paese palpitava sulle calme distese liquide del Volga e del Dniester, del Don e della Dvina, della Neva, del Niemen, della Vistola. A partire da Astrakan, che è al sud sul Caspio alle foci del Volga, le mercanzie su quei barconi arrivavano a Pietrogrado, alle bocche della Neva, e potevano spingersi fino ad Arcangelo, il porto più settentrionale per sei mesi gelato...).

Il *Terem* e il Gran Palazzo, dunque, le torri a cono di Novgorod la Grande e i barconi fluenti sull'acque dei suoi canali — tutta la Russia, dalle storiche origini agli anni gonfi di tragici eventi della guerra europea, era là che mi parlava.

Lo scenario meraviglioso di Mosca riassumeva la storia della nazione russa e del regime assoluto degli zar, così com'erano giunti — e l'uno e l'altra — alle soglie del secolo ventesimo...

RENZO LARCO.

CREMLINO — IL MONUMENTO AD ALESSANDRO II.

BOLOGNA MEDIEVALE, DAL QUADRO DEL FRANCIA — BOLOGNA, PALAZZO COMUNALE.

IL « MASTINO DI GUARDIA » DEL SIGNORE DI BOLOGNA: GIOVANNI II BENTIVOGLIO.

Chi percorra la strada che da Castel S. Giorgio, sulla ferrovia Bologna-Ferrara a oriente della pianura bolognese, va verso Minerbio, può ammirare fra gli alti pioppi il castello di Giovanni II, il Bentivoglio, o, come si chiamava nel secolo XV, il « Ponte Poledrano ».

Una gran lapide riepiloga, riassume la gloriosa storia del « mastino di guardia » del Signore di Bologna: « Giovanni II Bentivoglio edificò circa l'anno 1480 questo castello unendolo alla Rocca di Ponte Poledrano commessa l'anno 1441 alla fede di Annibale I Bentivoglio da Nicolò Piccinino capitano del Duca di Milano e fino al 1506 spesso vi tenne gioconda corte con Ginevra Sforza e i figli ospitando principi alleati fra cui Ercole I e Alfonso I di Ferrara il quale accolse qui la sposa Lucrezia Borgia. Papa Giulio II abbattuto in Bologna il primato civico Bentivogliesco qui nel gennaio del 1507 riposò dalle fatiche militari. E il castello tolto ad Annibale di Giovanni II, restituito da Papa Leone X a Costanzo nipote fu estiva dimora ai Bentivoglio tra il secolo XVI e il XVII; poscia deserto, guasto dalle intemperie, crollata la fronte occidentale, demoliti questi fortilizi, spartite le sale ai terrazzani, concessa la Rocca alle brille del riso, alle concie delle pelli, ai frantoi da olii, tutto era deformato cadente. Finchè Carlo Alberto Pizzardi tutto riparando o ricostruendo con osservanza delle pristine forme quali per avanzi e memorie furono manifeste, procurò conservare e la Rocca alle storie della patria e dell'arte, intrapresi i lavori l'anno 1889 e continuati sino ad oggi con disegni e l'opera di Alfonso Rubbiani. - Posta l'anno MDCCCXCIX ».

GIOVANNI II BENTIVOGLIO.
BASSORILIEVO IN S. GIACOMO MAGGIORE A BOLOGNA.

Vogliamo penetrare nell'interno e rievocare? Veramente il compito non è facile: si tratta di cinquant'anni di vita italiana e non soltanto italiana, d'un'epoca di lotte, di vendette, di delitti di signorotti despoti, di fazioni. Si tratta, special-

mente, di ricordare un uomo che per virtù, per valore lasciò una profonda orma della sua lunga dominazione. « Si può dire — assicura il Rubbiani — che Giovanni II trovò una città medioevale e la lasciò in pieno aspetto di Rinascenza », ed il contemporaneo Jacopo Poggio: « Se Cesare Augusto solea dire in grande sua lode haver trovato Roma facta de codri e lassata quella tutta de marmore, perchè non se può laudare da tutti questo Giovanni II il quale trovò la città facta de ligni et terra incomposita, inornata, tutta piena de fango, de squallore et lassata quella tutta restaurata, mondissima, ornatissima de edifici pubblici et privati, in tanto che pare una diversa cità da quella prima Bologna? ».

Insomma: il Bentivoglio si preoccupò di trasformare la città: le fece perdere quel fosco e tragico aspetto medioevale (viottole strette fiancheggiate da portici di legno, ombreggiate da una selva di torri (180), piene di agguati e di ricordi di sangue) per renderla grandiosa ed austera nell'un tempo, per elevare lo spirito dei cittadini alla visione della bellezza dell'arte; per addestrare il popolo nell'industria, nei commerci, nelle armi, tanto che fu riconosciuto pari a Lorenzo il Magnifico per lo sfarzo; superiore per fine tatto politico e per eroismo.

*
* *

Abbattuta la potenza della famiglia Canetoli nel 1439 dai soldati di Sigismondo Malatesta, Annibale Bentivoglio potè rimpatriare. Aveva militato a Napoli nelle bande di Michelozzo Attendolo e Bologna lo accolse festosamente. Rientrando nella sua casa ebbe certo la visione del nonno, Giovanni I, caduto, trent'anni prima, vittima del furore della plebe, e del padre Anton Galeazzo spento dai sicari del Legato pontificio. Ma l'affetto del suo popolo dovè tranquillizzarlo fugando i tristi fantasmi. S'imparentò coi Visconti sposandone la nipote, Donnina, e nel 1441 il Piccinino gli donò — com'è detto nella lapide — la Rocca di Poledrano.

Nell'autunno 1442 scomparve. Per tutto l'inverno non se ne seppe nulla. Tutt'a un tratto si apprende che Galeazzo Marescotti, con un miracolo di ardimento, l'aveva fatto evadere dalla rocca di Varano e lo conduceva a Bologna. Era stato catturato durante una partita di caccia a Persiceto dagli sgherri di Francesco Piccinino.

La città insorge: le campane suonano a stormo e chiamano il popolo alle armi: il palazzo pubblico è invaso: il Piccinino è costretto a fuggire. Con impeto i bolognesi guidati da Annibale conquistano il Castello di Galliera e poi presso Castel S. Giorgio, battono, annientano l'esercito viscontesco comandato dal celebre

BOLOGNA TURRITA (SEC. XI-XIII) — RICOSTRUZIONI IN LEGNO DI ANGELO FINELLI.

Dal Verme il quale — com'ebbero a scrivere i legati veneti alla Serenissima — « solo alle buone gambe del cavallo dovè sua salvezza ».

Il gran faro in ferro della torre di Poledrano alla sera illuminò il campo di battaglia che aveva distrutto il sogno dei Visconti di conquistare l'Italia.

Grandi feste seguirono alla grande vittoria. E Annibale volle generosamente richiamare in patria gli esuli. Mal glie ne incolse. L'anno seguente volle fare tenere a battesimo il piccolo Giovanni a Francesco Ghisilieri. Questi, all'uscita dalla chiesa l'afferrò per le braccia. Era il segnale. Battista Canetoli con i suoi villani l'uccisero. Fu un momento di terrore. Le bande armate dai due congiurati percorsero la città. Venne la reazione e fulminea, tremenda: i seguaci del Bentivoglio affrontarono gli assassini e impegnarono una zuffa feroce. Alla sera i ribaldi erano sconfitti, fugati e la casa Canetoli in fiamme. Egli ed il Ghisilieri, morti.

ANNIBALE BENTIVOGLIO, SCULTURA DI NICOLÒ DELL'ARCA — BOLOGNA, CHIESA DI S. GIACOMO MAGGIORE.
(Fot. dell'Emilia).

Nella cappella Bentivoglio in S. Giacomo, 14 anni dopo, Nicolò de' Bari detto « dell'Arca », scolpiva Annibale a cavallo, colla spada bran-

dita, in maglia e corazza, nell'atto di uscire dalla città per la battaglia di S. Giorgio. E l'epigrafe dice: « Niuno più utile alla patria, e in pace e in guerra, cacciò il tiranno e richiamò i profughi che ingrati lo spensero ma ebbero meritato supplizio ».

Ed è la verità.

* * *

La tutela di Giovanni II venne affidata a Sante Bentivoglio. Francesco Sforza volle dare in moglie — a lui non più giovane — una sua nipote, Ginevra, quasi bambina, che dominò di poi Bologna e per la sua bellezza e il temperamento virile, per ben 53 anni, lodata da umanisti e da scrittori. Lo stesso Rubbiani riconosce che « può sembrare la figura muliebre da mettersi sul carro di chi voglia dipingere il *Trionfo* allegorico della Rinascenza bolognese ».

LA FAMIGLIA BENTIVOGLIO, QUADRO DEL COSTA — BOLOGNA, CHIESA DI S. GIACOMO MAGGIORE.

Nel 1463 morì Sante e Ginevra andò sposa a Giovanni II che già da tempo l'amava con

LA CASA DEGLI ARMIGERI E LA SCUDERIA DEI BENTIVOGLIO, DI FRONTE AL TEATRO COMUNALE.
(Saggio di ricostruzione disegnato sopra gli avanzi delle pitture e sui documenti).

ben altro amore che di pupillo » ed ella, « ancor nell'april della vita e adorna di singolare avvenenza, contraccambiava teneramente l'amore».

Di Giovanni dice un contemporaneo : « Nota che Messer Zoane Bentivoglio fu belissimo homo di persona e ancho di faccia, bella presentia, persona costumata amorevole a questo populo, e a la città, di buon governo e bona discrezione e era un bonissimo vivere a quel tempo ».

Appena assunto il potere Giovanni volle assicurarsi l'amicizia dei più potenti. Concluse un accordo col Papa, quindi accorse in difesa di Pietro de' Medici minacciato da Ercole Estense e dai patrizi fiorentini e lo fece rientrare in Firenze; partecipava poi alla lega stretta dal Pontefice con Ferdinando re di Napoli, con Galeazzo Maria duca di Milano e con le repubbliche veneta e fiorentina. E poichè in quei giorni scendeva in Italia l'imperatore Federico III gli inviò un dono ricevendone in cambio dei privilegi.

Ottenne, fra l'altro, che la Signoria divenisse ereditaria per la sua famiglia.

Quando il 26 dicembre 1476 gli Olgiati, i Visconti ed i Lampugnani si vendicarono di Galeazzo Sforza, uccidendolo in chiesa, la moglie Bona di Savoia chiese aiuto e non invano a Giovanni II che ne ebbe in dono i castelli di Antignate e di Covo con le adiacenze e il ponte di Pizzighettone, e fu creato conte.

A tale era ormai assurta la sua potenza che lo stesso papa Sisto IV gli raccomandava di cooperare al mantenimento della pace in Italia.

L'anno seguente andò con milizie in soccorso di Galeotto Manfredi spodestato della Signoria di Faenza dal fratello Carlo e gli restituì il dominio.

Ben presto vennero i contrasti col Papa. Roberto Sanseverino con i suoi napoletani marciava su Pisa per abbattere Lorenzo de' Medici : malgrado il divieto di Sisto, Giovanni inviò un esercito per contrastare il passo all'assalitore. Il Pontefice lanciò la scomunica. Nel tempio si svolse la fosca solennità dell'interdetto col lancio delle tre pietre, dei ceri spenti, della croce abbassata dalla soglia della cattedrale. Minacciava anche, il Papa, la sorte orribile che colpì Dathan ed Abiron « che dalla terra vivi furon ingoiati ». Ed altre tremende cose. Con quale effetto ? Non si sa. Le cronache del tempo tacciono. Presumibilmente l'ira papale si placò, se è vero che nel 1480 — pel terrore degli ottomani — assolse perfino l'*iniquo* de' Medici !

Prese parte alla guerra contro la repubblica veneta che tenne in iscacco gli eserciti comandati dal duca Alfonso di Calabria. Dopo tre anni infatti non si era venuti ad una battaglia decisiva : il dissidio fra Ludovico il Moro ed il Sanseverino, un audace attacco della flotta veneziana nel napoletano e la sommossa scop-

piata a Roma, condussero alla pace di Bagnolo (1484).

Ma Giovanni II aveva abbandonato il campo prima a causa di un grave morbo. Recatosi in seguito a compiere un voto a Loreto, si spinse fino a Roma ove papa Innocenzo lo accolse coi massimi onori e lo strinse a sè con un patto di alleanza....

* * *

Le continue lotte fra i signorotti che dominavano in Italia lo misero spesso nella dura alternativa di inimicarsi or questo or quel potente : ma, abile diplomatico, seppe destreggiarsi e uscirne sempre senza danno per la sua Bologna.

Ed a lui tutti ricorrevano per aiuti e consigli.

Era signore di Imola e Forlì Girolamo Riario, uomo crudelissimo. Il suo capitano, Francesco Orso, per questioni di danaro lo pugnalò gettandone il cadavere ignudo sulla via. Il popolo si vendicò del tiranno facendo scempio del suo cadavere. Anche la moglie ed i figli, carcerati, avrebbero subìta la stessa sorte. Ma la moglie era Caterina Sforza, bella quanto coraggiosa. Con un inganno riuscì a farsi liberare. Il comandante della fortezza, rimasto fedele, si rifiutava di obbedire alla piazza. Allora Caterina chiese d'andare a convincere il comandante. Appena dentro al forte ordinò la resistenza ad oltranza. La minacciarono di ucciderle i figli, ma è nota la sua risposta: « se voi gli uccidete tengo un figlio ad Imola, ne porto un altro in seno, che cresceranno per esser vindici di tanto delitto ».

Accorse Giovanni con tremila uomini. I rivoltosi senza attendere l'attacco ripararono a Città di Castello e venne riconosciuto Ottaviano Riario come signore e Caterina reggente che vendicò atrocemente, malgrado i consigli di mitezza del Bentivoglio, l'uccisione del marito.

Dopo pochi giorni un'altra orribile tragedia avveniva a Faenza e colpiva, questa, direttamente Giovanni II. La figlia, Francesca, spinta dalla gelosia per la relazione del marito, Galeotto Manfredi, con una popolana, si infinse ammalata e, nascosti nella sua camera quattro sicari, si pose in letto. Poi mandò pel marito. Appena Galeotto fu sulla soglia della camera uno dei manigoldi gli si gettò addosso: sebbene colto alla sprovvista, reagì e stava per abbattere l'aggressore quando Francesca, balzando dal letto armata di un lungo coltello, lo colpì al ventre. I sicari poi lo finirono.

Commesso il delitto, Francesca con i figli si chiuse nella fortezza e avvertì il padre.

Il Bentivoglio deplorò la morte del genero e fu lieto che i cittadini acclamassero loro signore il figlio. Ma il popolo aizzato dai fiorentini credè che Giovanni volesse dominare Faenza: minacciosa la plebe si levò in armi per ucciderlo. Il capitano del Duca di Milano, Bergamino, scese in piazza per diradare l'equivoco: quelli del Val Lamone l'uccisero con cinquanta de' suoi.

Giovanni allora, aiutato dai patrizi faentini, fuggì: raggiunto, fu arrestato e ricondotto al palazzo. I patrizi, consci delle gravi conseguenze che sarebbero derivate dall'assassinio del Signore di Bologna, gli fecero scudo delle proprie persone. Ottennero che il Bentivoglio fosse consegnato ai fiorentini e custodito a Modigliana.

I bolognesi, appresa la notizia, formarono subito un esercito che marciò alla volta di Faenza.

IL CASTELLO DI GIOVANNI II.

A Castelbolognese però si trovarono di fronte le soldatesche di Lorenzo il Magnifico. Che fare? Il Senato inviò ambasciatori a Firenze, ai Duchi di Milano e Ferrara, alla Repubblica Veneta ed al Re di Napoli per ottenere pacificamente la liberazione del Bentivoglio. Fernando di Napoli e lo Sforza minacciarono; quest'ultimo anzi armò addirittura. Allora il maestrato fiorentino comandò al castellano Dionigio Pucci di rilasciare Giovanni II.

E' da immaginare la gioia dei bolognesi: accorsero ad incontrarlo fino a Pianoro. Le dimostrazioni si prolungarono per due giorni e Giangaleazzo Sforza scrisse una entusiastica lettera al Senato e nominò Giovanni governatore generale delle genti d'arme di Milano con 18 mila ducati di provvigione.

* * *

Ma qualche patrizio bolognese sospettò che il Bentivoglio tendesse a sostituire la monarchia alla repubblica. Motivo o pretesto che fosse, certo è che i Malvezzi, i Marescotti, ai quali si unirono Giambattista Refrigerio ed i Bargellini,

decisero di sopprimere « il tiranno ». Vollero assicurarsi l'appoggio de' Medici, ma Lorenzo fu abile ed ambiguo nella risposta.

Pensarono, i congiurati, fosse opportuno aggregarsi qualche popolano: e fu la loro rovina. Chè uno d'essi lo riferì al Bentivoglio lo stesso giorno in cui doveva essere ucciso con tutta la sua famiglia. Giovanni Malvezzi e Giacomo Bargellini vennero decapitati; altri « ai merli della torre del podestà furono appiccati ». E ancora per qualche giorno continuarono le esecuzioni. Petronio Scanello fu trascinato per la città a coda di cavallo. Ludovico Malvezzi ad una morte ignominiosa preferì quella del soldato: impugnata la spada, combattè contro gli

LA ROCCA E IL CANALE DI RENO.

sgherri disperatamente. Tre ne aveva uccisi quando, sopraffatto dal numero, cadde trafitto.

Bologna assistè ad atroci eccidi, ai saccheggi: era però estraneo ad essi Giovanni: Ginevra ed i figli crudeli dirigevano e conducevano i saccomanni nella battuta feroce.

Tale carneficina indignò tutt'Italia, ma i governanti non si commossero eccessivamente. Anzi Giangaleazzo Sforza scrisse al Senato: «.... Noi dalle lettere vostre fummo atterriti; oh Dii immortali, nemmeno il giust'uomo sarà dunque sicuro! ».

Ma Giovanni voleva e sapeva pacificare la città. Scese in piazza e tenne un discorso. Il popolo lo accolse esultante al grido di: *sega, sega!* (grido di guerra dei Bentivoglio).

Ordinò poi al pittore ferrarese Lorenzo Costa un quadro votivo per S. Giacomo; ed il Costa dipinse la Madonna col Pargolo e ai lati Giovanni e Ginevra con le mani giunte. Nel piano, in doppia ala, i figli: a sinistra le sette femmine, a destra i quattro maschi.

* * *

Nel luglio 1491 divenne papa Rodrigo Borgia che confermò tutt'i privilegi al Bentivoglio, e Ludovico il Moro, reggente dello stato di Milano, nel 1493, lo nominava governatore generale dei suoi eserciti, grado ch'egli ricevè con grande pompa nella chiesa di S. Petronio.

Una grave minaccia gravava però su Bologna. Cesare Borgia, il Valentino, aveva fiso lo sguardo avido sull'Emilia e le Marche. E si lanciò alla conquista. Espugnò, dopo un'aspra lotta, Forlì traendo prigioniera a Roma Caterina Sforza. S'impossessò di Rimini e Pesaro senza combattere giacchè Pandolfo Malatesta e Giovanni Sforza fuggirono prima ch'egli giungesse. Resistè invece Astorre Manfredi a Faenza, e così valorosamente da costringerlo a svernare.

Il Bentivoglio, allarmato, pensò alla difesa. Cominciò col rifiutare l'ospitalità alle truppe del Valentino malgrado che da Roma Alessandro VI appoggiasse con vigore la richiesta del figlio.

Dopo una disperata difesa Faenza cedè e il giovane Manfredi finì miseramente nel Tevere.

Libero ormai, Cesare si volse a Bologna, ma i cittadini armati, anzichè attendere l'attacco, marciarono contro il nemico: a stento Giovanni II li trattenne. Il Valentino apprese i propositi di resistenza della città e conoscendo il valore del condottiero, anche per il diretto intervento del re di Francia Ludovico XII, concluse la pace.

Niccolò Machiavelli, che seguiva il Borgia, cantò nel suo *Decennale*:

> Il Duca Valentin la vela sua
> Ridette ai venti, e verso il mar di sopra
> Della sua nave rivoltò la prua
>
> E con sue genti fe' mirabil opra
> Espugnando Faenza in tempo curto,
> E mandando Romagna sottosopra.
>
> Sendo da poi sopra Bologna surto
> Con gran fatica la *sega* sostenne
> La violenza di sue genti e l'urto.

Marciò contro Firenze. Anche qui dovè contentarsi di una somma di danaro.

Si spinse fino a Milano per ottenere aiuto nella conquista di Bologna. Giovanni II organizzò le forze per la difesa e l'attacco. Agli ambasciatori bolognesi il Valentino disse che la città doveva essere liberata del *tiranno*, ma Girolamo Sampieri rispose che « i bolognesi credevano d'essere abbastanza saggi e che mostrato avrebbero quale periglio fosse il chiamarli a guerra ». Anche il Re di Francia incitava però il Senato a cedere ed il Papa chiamò addirittura a Roma il Bentivoglio. Questi, conoscendo i sistemi dei Borgia, non andò, e i cittadini tutti si unirono a lui affrontando le scomuniche papali e l'esercito nemico. L'urto era ormai imminente: i bolognesi erano più che mai decisi a dare battaglia ed il Valentino

ben disposto a non eluderla. I saccomanni bolognesi già cominciavano le scorrerie in territorio nemico e le razzie, e il Bentivoglio andò ad affrontarlo in Romagna. Ma Cesare Borgia vedeva sfasciarsi il suo esercito: i signorotti spodestati defezionavano. Non poteva in tali condizioni correre il rischio d'una battaglia: concluse la pace verso un compenso in danaro e il matrimonio di Costanzo Bentivoglio, nipote di Giovanni, con la sorella del cardinale Borgia, nipote del Papa.

Niccolò Machiavelli il 2 dicembre 1502 da Imola ne scrisse alla Signoria di Firenze, non più per burlarsi della « sega », ma bensì rilevando i vantaggi di tale scacco del Valentino che vedeva « non sempre ogni voglia disfogata, non sempre sorridergli fortuna ».

Così Bologna fu libera.

Intanto moriva Alessandro VI e Giovanni II « mostrò contento in questo perchè essendo sempre solito andar vestito di morello il dì che ebbe la nuova della morte del pontefice si vestì di rosato », e aiutò i principi spodestati a tornare nei loro dominî in Romagna.

Il conclave elesse il cardinale Piccolomini. Pio III morì dopo pochi mesi di pontificato e gli successe il cardinale Della Rovere (Giulio II).

Il Valentino intanto era battuto dagli Orsini e dal Baglione e riparava in Castel S. Angelo coi figli. Costretto a fuggire in Spagna, fu chiuso nel castello di Medina. I Castigliani la notte del 5 settembre 1506 gli facilitarono l'evasione per averlo come condottiero. Andò a Pamplona dal cognato re di Navarra. Di là il 7 dicembre scrisse l'ultima sua lettera diretta al marchese di Mantova. Al soldo del cognato di Navarra, Cesare strinse d'assedio il vassallo di lui Don Loys de Baumont, nel castello di Viana. Cadde ucciso in un'imboscata, combattendo eroicamente, il 12 marzo 1507.

« Non aveva che 31 anni, nota il Gregorovius, proprio come Nerone ».

* * *

Con la scomparsa di papa Borgia pareva dovesse iniziarsi un'êra di tranquillità per Bologna. Invece Giulio II volle rivendicare subito alla Chiesa Perugia e Bologna. Troppo lungi condurrebbe il rievocare tutte le fasi e gli episodi della lotta sottile talvolta, tal'altra violenta fra il Pontefice e il Bentivoglio. Tutto questi tentò: la politica scaltra come l'aperta ribellione. A nulla valse. Un duello mortale che Giovanni II, piuttosto che trascinare nella rovina i suoi concittadini, troncò allontanandosi, fuggendo quasi da Bologna.

Miserando spettacolo! Lui aveva aiutato tutti: ora tutti, per timore o per calcolo, gli erano contro.

Uscì dalla porta S. Mamolo nella notte del 2 novembre 1506 e con una scorta francese giunse a Busseto, mentre il giorno 10 il Papa faceva il suo ingresso trionfale in Bologna e minacciava di scomunica i principi che ospitassero il Bentivoglio; e il Senato, ligio, promulgò un editto perchè le insegne bentivogliesche fossero cancellate ovunque e nessuno portasse calze e giornea alla segante.

Giulio II, a ricordo della conquista, incaricò Michelangelo Buonarroti di erigergli una statua colossale in bronzo nel tempio di S. Petronio.

L'INGRESSO AL CASTELLO.

L'autore del *Mosè* gli chiese se doveva porgli nella mano destra un libro:

— Che libro, una spada, ch'io per me non so di lettere! — rispose, sincero, il Papa.

Mirando poi l'opera d'arte, domandò se quella destra fosse elevata per benedire o maledire.

— Minaccia questo popolo, padre santo, se non è savio — rispose lo scultore.

(La statua dopo quattr'anni veniva atterrata dal popolo e fatta a pezzi. Questi, come narra il Vasari nella *Vita di Michelangelo*, furono venduti ad Alfonso duca di Ferrara che ritrovandovi la testa conservata « ne fece un conto sì grande che malgrado il suo peso di 600 libbre, soleva dire non l'avrebbe cangiata contro il peso di altrettant'oro ». Del rimanente Alfonso fece l'artiglieria chiamata per l'appunto « la Giuliana »).

IL CANALE DI RENO VEDUTO DALLA TORRE DELLA ROCCA.

* * *

Giovanni II si rifugiò a Milano, ormai rassegnato alla sua sorte, ed il figlio Alessandro a Genova; non così Ginevra e gli altri figli. La moglie gli scrisse di tentare la riconquista di Bologna; rispose di non procurargli altri dolori. I figli osarono con esito disastroso. La plebe, spinta da Ercole Marescotti e da Camillo Gozzadini, si accanì contro la *domus aurea* — il monumentale palazzo di città del Bentivoglio che vinceva in bellezza quello de' Medici a Firenze e dei Montefeltro ad Urbino. Ci si può fare un concetto della sua magnificenza dal saggio di ricostruzione disegnato sopra gli avanzi delle pitture e sui documenti della Casa degli Armigeri e della Scuderia favoritoci dall'ing. Guido Zucchini, fine e appassionato cultore degli studi di Bologna d'altri tempi.

La furia demolitrice era tale che più di 60 di quei ribaldi perirono sotto le macerie!

Un episodio: era stata rispettata una immagine sacra, ma due contadini si diedero ad abbattere il muro dov'era dipinta. Crollò il muro su loro e rimasero incolumi. Vedendo in ciò un miracolo s'inginocchiarono e parve loro che la Madonna lagrimasse. Tosto fu un accorrere di popolo che processionalmente la trasportò in S. Giacomo collocandola sul pilastro di destra della porta laterale.

Il Senato nel 1756 comprò dai discendenti del Bentivoglio il suolo « del guasto » già occupato dal palazzo di Giovanni II e vi fece costruire dal celebre architetto Antonio Galli Bibiena il Teatro Comunale.

Molte pietre della *domus aurea* servirono per fabbricare il Castello a Porta Galliera e il campanile della chiesa di S. Martino.

Contro tale delitto insorsero Gaspare Scappi, i Poeti, Galeazzo Marsili ed altri e saccheggiarono e incendiarono il palazzo del Marescotti. E lo Scappi potè così esclamare con gioia feroce: « Or si vanti Ercole Marescotti d'aver ruinato il palagio ai Bentivoglio! ».

* * *

Giulio II intanto imponeva al Re di Francia la consegna di Giovanni e del figlio Alessandro. Il Re fece rinchiudere il Bentivoglio nel Castello Sforzesco, ma volle prima constatare se veramente fosse colpevole delle sollevazioni dei bolognesi. I senatori milanesi incaricati dell'inchiesta ascoltarono commossi la dignitosa difesa di Giovanni e ottennero la sua liberazione. Ludovico XII volle che fosse ricondotto alla sua abitazione da una scorta d'onore, ma egli la rifiutò per non attirare sul suo capo altri odii. Purtuttavia, appresa la notizia, patrizi e popolani milanesi improvvisarono per le vie una calorosa dimostrazione. E il grido di *sega, sega!* echeggiò ancora una volta. E fu l'ultima. L'attendeva la notizia della distruzione del suo palazzo. Dal dolore svenne. Ripresi i sensi scrisse una lettera alla moglie nella quale concludeva: «.... Per te ho sofferto acerba prigionia, ed ora traggo non libera vita infra i cordogli, per te Alessandro in Genova distenuto sta in forse dei suoi giorni, per te gli altri miei figli vanno raminghi, proscritti, inonorati, per te finalmente quasi del tutto è a terra il nostro palagio di Bologna, giacchè tanti mali furono frutto de' tuoi smodati appetiti, delle tue insane deliberazioni. Datti pace se il puoi. Addio ». Ginevra ricevè la lettera il 16 maggio 1507 a Busseto e talmente rimase colpita dall'apostrofe del marito, che ne morì.

Morì lontana da quel mondo magnifico che tanto amò.

Frate Savonarola predicava un giorno contro la lussuria quando Madonna Ginevra entrò nel tempio. Il focoso frate si tacque un momento, poi con terribile voce esclamò:

— Ora entra il diavolo!

Ingiusto, certo, esagerato giudizio, chè Ginevra oltre ad essere religiosa nulla ebbe della lussuria di quei tempi; ma è certo che fu

donna di sentimenti virili, di grande tenacia ed ambizione, e perciò crudele.

Il Senato voleva impossessarsi del Bentivoglio. Inviò ambasciatori a Ludovico XII. Questi li mandò dal cardinale di Rohans che oppose un reciso rifiuto. Tanto accanimento fece insorgere gli amici di Giovanni che misero in subbuglio la città per parecchi giorni. Di ciò venne incolpato l'ex Signore di Bologna ed il figlio Alessandro: questi dovè abbandonare il padre per recarsi in Francia a giustificare entrambi.

La nuova persecuzione abbattè il vecchio combattente: si spense dopo pochi giorni — il 13 febbraio 1508 — solo, senza un parente od un amico accanto! Fu seppellito nella chiesa di S. Maurizio ed il Casio dettò l'epitaffio:

> Dil Bentivoglio Giovanni serbo l'ossa
> Con la memoria de' suoi eccelsi fatti,
> La Calva Dea che non osserva i patti
> Esule il pose in questa ornata fossa.

* * *

Nel 1511, con l'aiuto dei francesi, i figli del Bentivoglio tornarono a Bologna. L'anno successivo gli eserciti di Giulio II e spagnolo assediarono la città. Ma giunse Gastone di Foix. Al suo avvicinarsi i capitani della Chiesa e di Spagna si ritirarono in Romagna e Bologna accolse festante il giovane eroe francese, il quale dovè accorrere a Brescia. Vinti i veneziani, tornava in fretta in Romagna. Tenne un consiglio segreto con i Bentivoglio e il Duca di Ferrara al Poledrano. Nota l'Ubaldini nella sua cronaca del 26 marzo: « m. Annibale, m. Alexandro e m. Ermesso de bentivogli a bona hora in incognito se partino de Bologna et andorno con assai cavalli de la tera armati a san sorzo (S. Giorgio di Piano) ed al Bentivoglio a parlare con el vizio-Re de Franza (Gastone di Foix) che era arrivato in quel loco per andare a Budrio a dano deli spagnoli e della ghiexia ».

Dopo quindici giorni, infatti, si combattè la sanguinosissima battaglia di Ravenna che segnò un trionfo per il Duca di Nemours...

Poi il Castello è quasi dimenticato. Nel 1543 la cronaca Raniera ci apprende che Paolo III, che andava prendendo accordi per la difesa della Chiesa contro i Luterani ed i Turchi, « vene per acqua et vene per dal Bentivoglio ».

Ma durante la Signoria di Giovanni II il « mastino di guardia » era davvero la *domus jocunditatis*. Poichè, per quanto le guerre e le vicende tristi abbiano funestata la città, può affermarsi che — dati i tempi — il lungo dominio del Bentivoglio fu abbastanza pacifico.

Così nel 1480 vide lo sfarzo della Corte di Ferrara e di nuovo nel 1487 allorchè Lucrezia d'Este sposò Annibale, figlio di Giovanni. Squadre di cavalieri, di stradisti vestiti alla turchesca, musici e siniscalchi aprivano il corteo formato dalle dame a cavallo e dai principi dell'Emilia.

Dopo le vicende della cattura di Giovanni II, questi con i Duchi di Ferrara celebrò la festa dello *zocho* di Natale al Castello.

Il 10 gennaio 1496 s'inaugurò il nuovo Porto di Bologna, opera idraulica meravigliosa dovuta all'iniziativa del Bentivoglio, il quale s'era fatto costruire il bucintoro e molte altre navi « per condursi talvolta al suo nuovo palazzo » dal porto di Corticella. La pompa di quella cerimonia è narrata nei minimi particolari e con grande entusiasmo dai cronisti.

E poi ancora pel matrimonio di madonna Laura, altra figlia di Giovanni, con Giovanni Gonzaga, le sale del Castello echeggiarono di feste e di suoni.

Poichè la navigabilità del canale di Reno aveva avvicinato la *domus jocunditatis*, il Bentivoglio vi andò spesso per la caccia, coi falchi ammaestrati, ad uccelli acquatici, anatre, folaghe, fenicotteri, e per le feste o per abboccarsi con qualche potente.

Anche Giulio II, cacciato il Signore di Bologna, nel dicembre 1506 vi si recò in bucintoro rimanendovi otto o dieci giorni a riposarsi delle fatiche del campo...

LA LOGGETTA DELLA ROCCA.

* * *

Ma è necessario indugiarsi su un avvenimento di eccezionale importanza: sulla sosta che fece al Poledrano Lucrezia Borgia andando sposa ad Alfonso d'Este, il quale aveva consentito, soltanto per timore e per le grandi concessioni fatte da Alessandro VI alla Corte di Ferrara, a divenire il terzo marito della figlia del Papa. E come poteva essere altrimenti? Pensate alla fama della sposa... Quasi che la verità non fosse

LA SCALA DEL CASTELLO.

bastante per renderla poco desiderabile, il sottovoce, i libelli, i cronisti l'avevano arricchita di tali e tanti episodi da giustificarne l'avversione.

E' venuto il Gregorovius a diradare, fugare le leggende, ma anche seguendo la sua « rivendicazione » ce n'è per legittimare l'opposizione.

A 11 anni era stata fidanzata a Don Cherubin Juan de Centelles, signore di Val d'Ayora nel regno di Valenza. Il 25 febbraio furono firmate le *tavole* nuziali. Poi il padre si pentì e la promise a Don Gasparo, figlio di Don Juan Francesco di Procida, conte d'Aversa, che aveva 15 anni.

Divenuto papa, il Borgia mutò ancora pensiero: volle darla a Giovanni Sforza. Recatosi questi a Roma, vi trovò il primo spagnolo che avanzò i suoi diritti e riuscì a concludere il matrimonio. Patto: attendere un anno per la celebrazione. Nel frattempo si profilò un altro partito: lo spagnolo Conte di Prada. Ed altri ancora....

Finalmente il 12 giugno 1493 Lucrezia andava sposa a Giovanni Sforza, vicario di Pesaro.

Quattr'anni dopo il Papa si accorse che sarebbe stato opportuno dare altro marito alla figlia. Come? Oh, semplicissimo: sopprimendo lo Sforza. Si narra, infatti: « Una sera che Giacomino, il cameriere di Giovanni Sforza, trovavasi nella stanza di Madonna, vi venne il fratello Cesare; Giacomino, per ordine di quella, si nascose dietro una spalliera. Cesare parlò liberamente con la sorella, e disse, tra l'altro, essersi dato l'ordine di ammazzare Giovanni Sforza. Andato lui via, Lucrezia disse a Giacomino: — Hai sentito? va e faglielo sapere. — Il cameriere ubbidì all'istante e Giovanni Sforza gettatosi su un cavallo turco a briglia sciolta venne in 24 ore a Pesaro, ove il cavallo cadde morto ».

Lucrezia si ritirò nel monastero di S. Sisto.

Il povero marito chiese aiuti per riaver la moglie. Invano. Il Papa aveva fatto proclamare da una commissione che lo Sforza non aveva... consumato il matrimonio, e il disgraziato si indusse a riconoscere per vera la strabiliante affermazione!

Così il 21 luglio 1498 Lucrezia poteva unirsi a Don Alfonso, nipote del Re di Napoli, « il più bel giovane che siasi mai visto a Roma », assicura il Talini. E divenne duchessa di Bisceglie. Dopo molte vicende, la sera del 15 luglio 1500, mentre Alfonso saliva le scale di S. Pietro per recarsi dalla moglie, fu assalito da sicari e pugnalato. Mandante: il Valentino, che aveva già ucciso il fratello Duca di Gandia.

Non morì Alfonso. Il cognato andò a trovarlo e si felicitò dello scampato pericolo, ammonendolo: « Quel che non è accaduto a mezzodì, può ben accader la sera ». Il 18 agosto, vedendo che Alfonso non si decideva a morire, tornò e, fatta allontanare dalla camera Lucrezia, fece strangolare il ferito dal suo capitano, Michelotto.

Lucrezia, che aveva già un bambino (Rodrigo), non ebbe tempo di abbandonarsi al dolore: Alessandro le prometteva un altro marito, un altro Alfonso, ma « più grande »: Alfonso d'Este. E ci teneva molto il Borgia; tanto che per decidere la Corte di Ferrara giunse a farsi sostituire in Vaticano dalla figlia! Scrive il Burkard: « Prima che Sua Santità, Signor Nostro, lasciasse la città, affidò tutto il palazzo e gli affari in corso a donna Lucrezia Borgia,

sua figlia, e le diede facoltà di aprire le lettere indirizzate a Sua Santità; nei casi di maggior rilievo essa doveva prender consiglio dal signor Cardinale di Lisbona ».

Al matrimonio era contrario anche l'imperatore Massimiliano, il che indusse il Papa a cedere a tutte le esorbitanti richieste del Duca di Ferrara pur di indurre il figlio di lui a sposare Lucrezia.

E furon otto giorni di feste a Roma il giorno in cui il fratello dello sposo andò a firmare il contratto.

Il fratello, poichè Alfonso non volle muoversi da Ferrara e non volle scrivere neppure un rigo.

Finalmente Lucrezia partì da Roma il 6 gennaio 1502, accompagnata da quattro cardinali e da mille cavalieri e dame rappresentanti tutte le Corti italiane e di Francia. Montava una mula bianca con coperta e finimenti d'argento battuto e frange d'oro. Indossava un abito da viaggio: una gamurra d'oro tirato, coperta di cremisino tagliato, e con una striscia di broccato d'oro, foderata d'ermellino.

Nel corteo c'era anche Annibale, figlio di Giovanni II. Il Papa ne fu... contento al punto da esclamare coll'ambasciatore di Ferrara che « se il Signore di Ferrara per prendere la sposa volesse mandare a Roma Turchi, per lui sarebbero benvenuti »!

Fu un viaggio trionfale.

Cedo la parola al Gregorovius, il quale è particolarmente avverso ai Bentivoglio. « Riposatasi ad Imola, la cavalcata il 28 gennaio si pose in via per Bologna. Giunta sul confine del territorio della grande città e de' suoi signori, fu ricevuta da tutti i figliuoli del Bentivoglio e dalla moglie Ginevra con uno splendido seguito. E a due miglia dalla porta venne Giovanni stesso ad incontrarla. Il *tiranno* di Bologna... non risparmiò nulla per far onore alla sorella del nemico suo. Con parecchie centinaia di cavalieri la condusse quasi in trionfo per la città, che egli aveva, a così dire, seminata delle armi dei Borgia, di Cesare, del Papa, di Lucrezia e di quelle di Francia e d'Este. Sulla porta del suo sontuoso palazzo la superba matrona Ginevra era con molte gentildonne a ricevere la sposa ».

CASTELLO — LA CAPPELLA CON LE STATUE DI GIOVANNI II E GINEVRA.

L'indomani si recarono al Poledrano. Anche qui feste sfarzose. Ma v'ha dippiù. Era ormai la mezzanotte quando dal rivellino del Castello e dai cortili scoppiarono grandi evviva al nome di *Alfonso*. Questi era giunto all'improvviso. Lucrezia rimase un po' *attonita*: sapendo l'avversione che il suo terzo marito aveva per lei, la sua meraviglia era giustificata, « nondimeno — scriveva Gherardo Saraceni la sera stessa al Duca di Ferrara — ricolse sua S.ria con tanta reverentia: et bona gratia: che la non debe essergli dispiaciuta: Nò se poteria dire la leticia: ch ni hà riceuta tutta la sua cometiva: ala quale non è mancho spiaciuta et la persona et li modi del p.to don Alfonso; il quale veramente non poteria esservi deportato in ogni acto più gentilmente et cun tanta domesticheza ch à tuti ha mirabilmente satisfacto ». Gli sposi « si fecero inseme feste et caretie assai » e di ciò ne fu lietissimo il Papa e non poco la sposa ch'era riuscita con la sua bellezza a fugare « un esercito intero di fantasmi scellerati, suscitati dalla maldicenza incredibile di quell'epoca ».

CASTELLO — SALA DELLE ISTORIE DEL PANE.

E il giorno dopo Lucrezia d'Este partiva a bordo delle navi per Ferrara....

* * *

Quanti ricordi fanno ressa, quanti avvenimenti incalzano qui! Ma lasciamo navigare la Duchessa d'Este verso la vita ormai tranquilla e ammainiamo le vele, dando un fugace cenno del Poledrano.

Alfonso Rubbiani, che l'ha restaurato, si compiaceva di rivederlo con la fantasia, aiutato dai frammenti di queste policromie che qua e là si ostinano a non dileguarsi del tutto.

All'esterno la decorazione era in fondo bianco, ma compartita a losanghe colle imprese bentivogliesche delle *canne allacciate* e delle *canne disgiunte*, e i motti: *unitas fortior - divisis fragilis*, mentre la massiccia torre della rocca, inghirlandata di un alto fregio dipinto sotto le bertesche, pavesata ad ogni merlo di stemmi Bentivoglio e Sforza — la sega e la vipera — annunziava ai lontani nella via e ai naviganti tra Ferrara e Bologna la lieta dimora di messer Giovanni e madonna Ginevra ».

Sopra la porta che mette nel corridore, si conserva ancora un gruppo araldico, entro una corniciatura foggiata con le *onde* sforzesche. E cioè: a destra il leone elmato, ardente sulle fiamme, che tiene con le zampe l'asta colle secchie e nel cimiero le parole *hic of* (io spero); vecchia insegna che Galeazzo Maria Sforza concesse a Giovanni II; ed a sinistra è lo stemma Bentivoglio col leopardo ardente sul cimiero lambrecchiato e il motto: *per amor tuto ben voglio soferire*, impresa personale di Giovanni.

Ma qui è d'uopo porre termine a questo scritto: il lettore potrà ammirare l'interno del Castello dalle illustrazioni.

Dirò soltanto che dai manoscritti raccolti dal Gorradini si rileva che nel secolo XVIII c'era ancora nella Cappella una tavola quattrocentesca colla Vergine in trono circondata da vari santi fra cui S. Luca, S. Sebastiano, S. Apollonio, e, genuflessi ai piedi della Madonna, Giovanni II e Ginevra. Poi tale pittura scomparve. Lo scultore Giuseppe Romagnoli, sulla scorta dei ritratti del Costa, delle medaglie, monete e disegni che recano l'effigie di Giovanni, ne ha modellata una statua ed un'altra di Ginevra poste ai lati dell'altare.

Ed un ultimo rilievo. Quello che colpisce è di vedere in una delle maggiori sale una « storia del pane ». Sono tredici quadri che riproducono le diverse operazioni agricole ed industriali occorrenti alla produzione del pane.

Il marchese Carlo Alberto Pizzardi mi mostrava in proposito una lettera del suo amico prof. Ghino Valenti il quale nel 1899 acutamente notava « il significato che nel Castello dei Bentivoglio, chiamato non per nulla *domus jocunditatis*, albergo di ricchi e di potenti signori, ritrovo di gentildonne e di cavalieri, che amavano il lusso e si davano al bel tempo, in una sala che doveva essere quella di ricevimento, dell'appartamento principale, abitato forse dai padroni del Castello e destinato ad ospiti illustri, si fosse pensato di raffigurare la serie molteplice delle operazioni e trasformazioni produttive occorrenti ad ottenere il pane ». E proseguendo il Valenti consigliava l'amico — cui passò, dai Bentivoglio, il possesso del Po-

ledrano — a raccogliere quanto più sia possibile di documenti « *per la storia economica* di questa importante regione » poichè quei tredici quadri potrebbero servire d'esempio ad un insegnante di Economia e dimostrano come il Bentivoglio avesse a cuore l'agricoltura....

* * *

Ora il marchese Carlo Alberto Pizzardi, il munifico patrizio che vive da anni in solitudine feconda di bene, in austera semplicità, elargendo somme cospicue in beneficenza, ha voluto — con un gesto che attenderà invano imitatori — donare alcuni castelli con le vaste tenute annesse a Istituzioni filantropiche cittadine. E il Poledrano ha assegnato all'Ospedale Maggiore di Bologna perchè sia utilizzato come Nosocomio, con mille letti per gli « acuti », con separato riparto per i tubercolosi.

Così il « mastino di guardia » di Giovanni II, testimone e documento di un tempo di congiure, di lotte, di delitti; la *domus jocunditatis* che seppe lo sfarzo e la gioia di vivere di quella Rinascenza che « in ogni pausa del tragico metteva una festa od una spensieratezza », è destinato a lenire il dolore umano; sarà l'asilo dei poveri esseri affratellati dalla stessa angoscia e dalla stessa speranza....

Dante Manetti.

CASTELLO — IL POZZO.

CRONACHE.

L'ESPOSIZIONE D'ARTE SACRA NEL PALAZZO REALE DI VENEZIA.

Venezia ha inaugurato in settembre un'altra esposizione d'arte; quaranta sale piene di pitture, sculture, progetti architettonici, oggetti industriali, disegni, il tutto di ispirazione cristiana e religiosa. Così, dopo la XII biennale dei Giardini, dopo la mostra d'arte antica nella libreria sansovinesca, dopo la raccolta piranesiana, dopo la (mutilata) estiva di Cà Pesaro e la piccola esposizione di battaglia dei « dissidenti di Cà Pesaro » in Procuratie vecchie a San Marco, il pubblico ha avuto modo di saturare il proprio spirito e di completare le proprie cognizioni con una grande parata nazionale di arte sacra, intelligentemente disposta in Palazzo Reale.

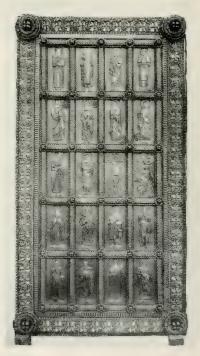
ALDO CARPI: PARTICOLARE DEL QUADRO « GESÙ CROCIFISSO ».

Questa Esposizione d'Arte Sacra è la seconda indetta a Venezia; la prima ebbe luogo parecchi anni addietro nel bell'edificio della Scuola di San Giovanni Evangelista e fu, più che altro, un esperimento diretto a stabilire la possibilità di tentativi da farsi in iscala maggiore. Poichè un nuovo tentativo in iscala maggiore è stato fatto, bisognerebbe dedurne che i risultati positivi della prima mostra e le speranze per la seconda fossero sotto ogni aspetto incoraggianti. A giudicare, ora, dalla seconda mi pare si sia peccato di eccessivo ottimismo, nè credo che la recentissima costituzione in Venezia, in conseguenza della mostra, di un ente speciale per il rifornimento artistico delle chiese abbia un valore probatorio in senso contrario. Senza voler affrontare qui una discussione circa le funzioni, i limiti, gli orizzonti di un'arte sacra moderna — un'arte sacra non è quasi mai esistita se non in quanto esistette la fede od un sostitutivo della fede di chi commetteva quadri o statue o paramenti di indole religiosa ad artisti di più o meno grande capacità — sta di fatto che l'Esposizione quale ci apparisce in Palazzo Reale mette insieme, meno pochissime eccezioni, una immensa quantità di cose di scarto o di nessun valore e, ciò che è peggio, di cose nelle quali di evidente non c'è che la incapacità dell'esecutore (non oso neppure scrivere dell'artista), incapacità tecnica, spirituale e mistica; di ogni ordine, insomma. L'Esposizione era ispirata a criteri chiari e pratici, perchè chiara e pratica è la mentalità del suo più zelante propugnatore, Mons. Costantini, direttore della rivista *L'Arte Cristiana*; promuovere, favorire un movimento che valga a riportare nelle chiese — anche nelle umili chiese di campagna — l'arte ogni qualvolta vi entri un oggetto richiesto dalle esigenze del culto, e questo eliminando le orrende cose che si fabbricano e si stampano ad uso, appunto, delle chiese. Ma risultati consimili non si otterranno mai orga-

ALESSANDRO POMI : CRISTO.

UMBERTO MARTINA : CRISTO.

ROMEO CADORIN: OSTENSORIO.

nizzando delle esposizioni di carattere particolaristico per un vasto pubblico indifferente; sibbene badando a sviluppare innanzi tutto il senso dell'arte nel clero; elevando, del clero, il tono della cultura moltiplicandone i contatti con l'arte moderna, aiutandolo a liberarsi da concezioni retrive o convenzionali per cui « moderno » è aprioristicamente sinonimo di brutto nell'ordine estetico, sinonimo di peccato nell'ordine morale! Lo arredamento della chiesa è oggi interamente affidato alle cure ed all'arbitrio dei sacerdoti; e fino a quando, per citare un caso, i sacerdoti non sentiranno l'obbrobrio di certe decorazioni floreali a base di batufoli di carta colorata che deturpano gli altari monumentali e la prospettiva dei capolavori antichi, il chiamarli nelle esposizioni per indicare loro in qual guisa potrebbero essere artistiche e poco costose insieme le illustrazioni della *Via Crucis* necessarie ai loro templi resterà una sterile fatica. Se una separazione esiste, ai nostri giorni, fra Chiesa ed Arte, essa è dovuta alle cause che ho qui sommariamente accennate. E' assurdo, infatti, attendersi che un pittore dipinga durante tutta la sua vita scene bibliche ed agiografiche per la eventualità che qualcuna di coteste scene coincida con un qualsiasi bisogno contingente di una chiesa; oggi, come per il passato, se il bisogno di una pala, di un mobile, di una lampada, di un candeliere si manifesti in una chiesa, il sacerdote o chi per esso deve sapere, con la semplice guida del proprio gusto e per una conoscenza generale del movimento artistico, a chi rivolgersi per ordinare la pala, la lampada, il mobile... All'infuori di un siffatto procedimento si cadrà sempre nell'equivoco curioso che ci è testimoniato dalla attuale mostra di Venezia e che definisce, anche, esattamente il carattere della

UMBERTO BELLOTTO: PORTA IN FERRO BATTUTO.

mostra medesima. Vale a dire: quasi tutti gli artisti che avrebbero potuto creare opere significative si sono astenuti dall'esporre perchè esporre equivaleva per essi ad una inutile perdita di tempo, visto che è lecito sperare con un po' di fondamento nell'acquisto di un paesaggio da parte dei profani, ma non nell'acquisto di una Sacra Famiglia o di un San Giovanni Battista; per converso, quasi tutte le opere esposte sono espressione di quel dilettantismo senza nerbo che il più delle volte le giurìe, anche se compiacentissime, rifiutano perfino dalle permanenti di provincia.

Quanto ho detto fin qui mi dispensa, evidentemente, da una minuziosa rivista delle quaranta sale riempite, come ho detto cominciando, nel Palazzo Reale. Un giro frettoloso di esse basta a dimostrare la mancanza di una fantasia e di una cultura religiosa negli artisti che vi sono stati accolti. Tutta l'arte del mondo fino al secolo XVIII è una geniale e multiforme variazione, secondo i gusti dei tempi, di un numero rilevantissimo di avvenimenti, di leggende, di tradizioni cristiane; le vite dei santi per se sole costituiscono una miniera di materiale suscettibile di illustrazione. Che pallidi, invece, ed unilaterali riflessi di cotesta ricchezza letteraria e storica, all'Esposizione, dove il più delle tele e delle statue si limita ad evocare imagini di Gesù e della Vergine, ma senza convincimento e senza abilità!

AURELIO MISTRUZZI: PARTICOLARE DELLA « PIETÀ ».

AURELIO MISTRUZZI: VERGINE SAGGIA.

C'è, all'Esposizione, una sala dedicata ad alcune delle opere più nobili e più celebrate di Gaetano Previati, e mi pare la sola dove passi, veramente, un grande soffio di arte neo-mistica; quanto al resto accenniamo, così per ricordarle, alla mostra personale del Carpi che non giova alla statura del pittore il quale ci apparisce come non ci era apparso mai, così, inconseguente e pieno di reminiscenze che vanno dal Brangwyn e da Walter Crane fino al Ménard; e alle mostre del Cascella, del Donati, che non compensano certo col numero la qualità delle molte cose mandate. E tuttavia, se se ne tolgano il drammatico *Cristo* di Umberto Martina, quello nervosamente dipinto del Pomi, i bozzettoni del De Carolis per la austera decorazione del Salone del Podestà in Bologna, una Madonna di Guido Cadorin, una bella ed espressiva composizione intorno al Cristo Crocifisso di Emilio Sobrero, un fresco pastello del Milesi dedicato alla *Madonna degli Alberi*, le stazioni della Via Crucis del Saporetti, un quadro del Fornara: *Preghiera in montagna*, un paesaggio del Bottoni, una *Madonna* della Giarretta; e tuttavia — ripeto — il meglio della pittura è proprio in cotesti nuclei isolati di quadri intorno ai quali si serra, come per sommergerli, una abbondante produzione di cose disparatissime. Tra le sculture, messe fuori causa le suggestive cere di Medardo Rosso,

note e, d'altronde, profane, rimangono due marmi del Wildt, caratteristici ma non piacevoli, e non convincenti, una *Pietà* del De Lotto, un *Cristo* del Patrignani, qualche buon saggio di scultura in legno di Vincenzo Cadorin, e, specialmente, una dolce fanciulla orante e la *Pietà* del Mistruzzi modellati con vigore e con eloquente sensibilità di artista.

ALBERTO GERARDI: DOLORE.

All'Esposizione figurano, com'è noto, le opere ed i progetti inviati in base ad alcuni concorsi espressamente banditi in precedenza. Così vi troviamo le acqueforti del Graziosi illustranti le stazioni della Via Crucis e già premiate da una speciale commissione; belle, ma dubito molto che possano essere mai capite e nella loro bellezza e per ciò che vogliono narrare dalle folle cui sono destinate, quelle che frequentano le chiese di città e di campagna! Al concorso per una medaglia dedicata a San Marco e alla Vergine Nicopeia sono stati mandati trenta bozzetti; a quello per un quadro rappresentante il Sacro Cuore di Gesù, dieci; a quello per un Ricordo funebre, cinquantacinque; a quello per l'arredamento completo di un altare, sei forniture. Le giurìe destinate a giudicare avranno, penso, un lavoro molto facile da compiere, poichè nessuno dei concorrenti può vantare titoli sufficenti ad esser preso in seria considerazione! Meno male è riuscito il concorso per un bozzetto raffigurante *Il trasporto della Santa Casa di Loreto.* Si tratta di sostituire nella chiesa degli Scalzi in Venezia nientemeno che il soffitto dipintovi da Giambattista Tiepolo e distrutto da una bomba austriaca nell'ottobre del 1915. Fra i dieci concorrenti non c'è, evidentemente, quello degno della grande ed onorifica successione, ma un paio almeno dei progetti (motti: *Fides* ed *Aretusa*) denotano un cospicuo senso di composizione, larghezza di visioni decorative e non scarsa fantasia cromatica.

La mostra è *imbottita* da larghe rappresentanze delle industrie decorative chiesastiche, ferri battuti e vetri, stoffe e merletti, musaici e libri, oggetti di oreficeria per il rito, ecc.; ma nulla ci viene rivelato di nuovo e di notevole, e d'altronde non mi sembra che accogliendo esemplari di questo tipo il complessivo valore artistico delle chiese, anche delle chiese più povere, attualmente, di opere d'arte, aumenterebbe. In sostanza tutti peccano di un peccato originale che consiste nel rifare male ciò che è nella tradizione attraverso gli stili meno nobili. Ma poichè anche qui qualche nome si presta a indicare, almeno, una volontà di perfezionamento e di innovazione, rammenterò i ferri battuti del Bellotto, tra i quali la porta per un tempio votivo al Lido, le vetrate del Picchiarini su cartoni del Cambellotti, lavori di ricamo e di biancheria della Cooperativa sarte e ricamatrici veneziane, i frammenti decorativi della Società industria dei mosaici, alcuni oggetti da altare del Quadrelli, i progetti per vetrate del Wostry, ecc.

Mi resta da dire qualche parola sull'architettura che occupa, alla mostra, un considerevole posto, col gruppo di architetti di via Sant'Orsola a Milano, con la sala degli architetti Berti e Lorenzetti, bellissima nell'insieme, notevole per molti dei particolari che la formano, con i progetti del Torres, del Del Giudice, del Rinaldo, dell'Angelini, ecc. Le molte chiese che sono da ricostruire nelle terre devastate dalla guerra hanno determinato un lavoro serio e proficuo di un gran numero di architetti che s'inspirano, generalmente, a semplicità di concetti, riprendendo gli stili classici ma intonandoli col nostro tempo e cominciando a rinunciare, finalmente, alle illusioni del pittoresco per realizzare l'emozione con la distribuzione armonica delle masse. Esaminando i numerosissimi progetti esposti si ha l'impressione che nessun'altra manifestazione dell'arte religiosa, come si dimostra in giro per le sale, giunga all'altezza dell'architettura; io mi domando, anzi, che cosa

si potrebbe scegliere all'Esposizione per arredare e completare l'interno di qualche chiesetta di campagna costruita sui disegni semplici ma schietti ed espressivi del Berti, accanto ai quali tutto ciò che è qui esposto diventa di un barocchismo quasi volgare.

Insomma, per concludere, ammiriamo le intenzioni e gli sforzi dei valentuomini che hanno organizzata la mostra; temo tuttavia che questa abbia raggiunto risultati più negativi che positivi, riproponendo cioè in termini vasti il problema dell'arte sacra e rivelandoci contemporaneamente quanto siano lontani dal comporsi in una soluzione armonica gli elementi che separatamente e disordinatamente si mostrano disposti a concorrere a cotesta soluzione. Il problema dell'arte sacra è un problema di decorazione, di gerarchia e di disciplina che mette capo all'architetto; se la Chiesa si persuaderà di questo — e un sintomo ne trovo nella prefazione scritta da Mons. Costantini pel catalogo — arriverà in breve a risultati importanti, altrimenti vedremo sempre più aggravarsi il male per cui i templi moderni o modernamente arredati sembrano dei ripostigli, senza stile e senza direttive, di cose di pessimo gusto.

GINO DAMERINI.

GIUSEPPE GRAZIOSI: VIA CRUCIS.

P. S. Mentre rivedo, a Esposizione già chiusa, le bozze di stampa di questo articolo, vengono pubblicati i risultati dei concorsi banditi per la Esposizione stessa. La Giuria non ritenne di aggiudicare alcun premio pei concorsi riguardanti il quadro rappresentante il Sacro Cuore di Gesù e l'arredamento di altare. Nel concorso pel monumento ai caduti premiò un bozzetto dell'architetto Ernesto Salviati di Venezia. Fra i bozzetti per il concorso per un quadro rappresentante il Trasporto della Santa Casa di Loreto la Commissione aggiudicò il premio offerto dai Padri Carmelitani Scalzi di Venezia a quello contrassegnato col motto « Aretusa » del pittore Cesare Fratino di Milano.

ARCHITETTI G. BERTI E S. LORENZETTI: CHIESETTA DI CAMPAGNA.

LA « BIENNALE » DI BRERA.

Per le esposizioni collettive con molte opere e molti espositori, non c'è, a Milano, che un solo luogo provvisto dei requisiti necessari — luce, spazio e decoro di locali —: il Palazzo della Permanente. Ed è qui che l'Accademia di Brera, non avendo posto per le proprie mostre nella cerchia delle illustri mura braidensi dove vive gomito a gomito con altri cinque coinquilini, ha collocato anche quest'anno la sua Biennale. Un'eccezione vi fu durante la guerra, quando molte sale della Pinacoteca rimasero libere a motivo di quest'esodo che l'arguto Sottosegretario per le Belle Arti, inaugurando nei giorni scorsi la riapertura della massima Galleria milanese, definì spiritosamente « le manovre coi quadri »: allora Brera potè concedersi il lusso di fare la sua esposizione a Brera; che non è, del resto, una casa ideale per la tela dipinta. Ma oramai Tintoretto, Veronese, Raffaello han ripreso possesso dei loro dominî, e l'Accademia, gran signora male alloggiata, se vuole dar feste, è costretta a darle in casa altrui.

L'onore d'intervenirvi è stato sollecitato, anche questa volta, da un folto numero d'artisti. Le mostre di Brera si chiamano « nazionali »: un aggettivo che le persone pedantescamente attaccate alla lettera dei vocaboli potrebbero trovare improprio, tanta è la sproporzione fra il grande stuolo dei lombardi, dei veneti, dei piemontesi e, in genere, dei settentrionali, e l'esiguo manipolo degl'italiani d'oltre Po. Ma conviene pensare alle enormi difficoltà di trasporto che deve vincere ogni mostra del bel giorno d'oggi, con questo irreprensibile servizio ferroviario che ci ritroviamo ora in Italia e con queste po' po' di tariffe, delle quali abbiamo avuto proprio adesso un nuovo « inasprimento », o, a dirla con quell'altro termine burocratico

GIOVANNI BORGONUOVO: TRAMONTO DECEMBRINO NELLA CAMPAGNA MILANESE.

tanto gentile e grazioso, un nuovo « ritocco ». Mi diceva a Venezia una giovine scultrice di molto ingegno e coraggio che, per spedire all'ultima Internazionale una sua statua in marmo, di solo imballaggio e trasporto aveva speso la bazzecola di 2000 lire, e che malgrado ciò era stata in ansia, e all'ultimo quasi disperava dell'arrivo, per non so quale disguido o ritardo onde rischiò di non fare più in tempo, ai termini del regolamento, e di rimetterci le spese e la fatica. Figurarsi, dunque, se è il caso di sofisticare sui vocaboli quando, bene o male, all'esposizione di Brera quasi tutta l'Italia si può dire rappresentata.

E non è, poi, così scadente questa bistrattata esposizione, come si dice. Se dobbiamo accettare con qualche riserva il verdetto della Giurìa aggiudicatrice dei tre premî « Principe Umberto » e dei tre diplomi di medaglia d'oro del Ministero, la quale constata con letizia nella sua relazione che il numero delle opere « eccellenti » supera il numero dei premî da conferire; se la letizia è forse eccessiva e l'eccellenza iperbolica, il livello a cui si mantiene, qui dentro, specialmente la pittura, non è basso. E nemmeno alto, bene inteso. Temperatura media; aurea mediocrità: quella che indora, da che sono in uso, tutte le mostre periodiche. Chè se queste dovessero offrirci ogni volta una rivelazione geniale o una novità sbalorditiva, allora sì che

AMBROGIO ALCIATI: LA FINE DI UN SOGNO.

GIORGIO BELLONI: I NOSTRI FIGLI.

non basterebbero all'Italia i confini segnati, se Dio vuole, dal patto di Rapallo, per contenere tanta pletora di talento. Nel tran-tran quotidiano dell'arte, nel suo andantino poco mosso, questa è una buona camminatura da passeggio. E chi voglia procedere ad ogni costo, con salti mortali e capriole funambolesche, s'accomodi altrove, pensa l'Accademia di Brera; tanto più che con le capriole e i salti, l'arte chiassosa corre sì, ma a ritroso, verso le caverne.

Tre premî « Principe Umberto », dicevamo: di 4000 lire ciascuno. Pochine, in tempo di carissimo vivere, ma ugualmente ambite. Poveri artisti! Sono ancora essi i soli che oggi amino

OTTAVIO STEFFENINI: FAMIGLIA DI CONTADINI.

GIUSEPPE AMISANI: LA « TOILETTE ».

CESARE SACCAGGI: AUTUNNO.

per se stesso il proprio lavoro e si contentino di soddisfazioni morali... E a chi li ha attribuiti la Giurìa? A rifare anche dodici volte il cammino di queste dodici sale, si resterebbe perplessi fra tanta simmetria ed equivalenza di modestia, e si concluderebbe... con una tredicesima deambulazione. Ma insomma, a cose fatte e a premî bell'e assegnati, si trova che, in fondo, gli ottimi giudici non hanno sentenziato male.

Rileggiamo, per esempio, le parole con cui essi accompagnano la premiazione del grande paesaggio *Tramonto decembrino nella campagna*

MARIO ORNATI: MEDITAZIONE.

CESARE FRATINO: MATTINO DI PRIMAVERA TRA LE SERRE.

PIETRO BOSONI: CRISTO MORTO.

milanese, di Giovanni Borgonuovo, « il quale, nel turbamento delle attuali contrarie tendenze estremiste, seppe concretare il vitale equilibrio dell'arte sua nell'umile e puro amore della natura, ecc... ». Per verità, quella menzione delle tendenze estremiste appare superflua. La comprenderemmo se l'equilibrio di cui si parla più avanti fosse stato raggiunto attraverso una qualche tormentosa coscienza di esse e un qualche meditato contrasto con esse. Ma, a veder questo quadro serenamente scrupoloso, minuzioso, obiettivo, l'autore ci sembra le mille miglia più in qua da ogni estremismo, che potrebbe anche non aver sentito nemmeno nominare. Il turbamento delle attuali tendenze lo lascia inconturbato pel semplice fatto che egli non se ne intriga. Tra i Santi Padri della chiesa pittorica ambrosiana, Carcano dovrebb'essere ancora il Santo suo più venerato. E quanto all' « anima delle cose », troviamo che le cose prendono più posto dell'anima dentro questa vasta cornice, e che tali cose sarebbero entrate, senza loro scapito, in una cornice meno ingombrante. Ma « le attitudini rare che consentirono all'artista di conseguire coi mezzi pittorici normali della maggiore semplicità, insieme ad un valido senso di tecnica, il sentimento di malinconia, proprio, in certe ore di luce e in certe stagioni, della campagna lombarda » sono ben rilevate dalla Giurìa;

GIUSEPPE SOLENGHI: AZZURRI.

che può aver sentito quella malinconia in grado forse superlativo, ma della coscienziosità e semplicità tecnica ha fatto le debite lodi.

L'altro premio è toccato al Cazzaniga pel suo quadro *Una goccia d'azzurro*. D'azzurro ce n'è più assai d'una goccia: c'è tutto lo sgargiante abito di cui fino a un certo punto si copre l'elegantissima dama ritratta. Eleganza e *chic* — come pare si dica per simile pittura — a profusione: nel modello, nel suo atteggiamento di « agile e acerba lupetta mondana », per citare ancora la Giurìa, e nella pennellata, e nella tavolozza, che avvicina in armonici contrasti di toni e di tinte, l'azzurro, il rosso e il bianco. Bel colorista, il Cazzaniga, e uomo di gusto, anche nella scelta dei modelli.

Del terzo premio « Principe Umberto » (terzo in ordine d'elenco) è parso meritevole il Belloni per un trittico, *I nostri figli*: quadro — a dirla come si diceva fino a poco fa d'alcune commedie — di guerra. Ma non quadro d'occasione. Anzi! C'è tanto meditato lavoro e diligenza ne' suoi tre pannelli, che non desta punto l'impressione d'una cosa estemporanea. E poi, per esaltare la guerra, oggi, s'ha da

AURELIO BOSSI: L'ATLETA.

ORESTE LABÒ: CRISTO E L'UMANITÀ.

avere molto coraggio, e non è affare da opportunisti. Il Belloni la rappresenta qui sotto due aspetti, e per ogni aspetto ha una maniera di dipingere diversa. Nel pannello centrale canta la vittoria, l'esercito che torna sotto un gran raggiare simbolico di sole nascente, in ischiere simmetriche che divergono e paiono provenire, coi raggi, dalla stessa fonte di luce. Simbolismo, dunque, e stilizzazione. Nei pannelli laterali esalta, con un parallelo un po' retorico ma con sincero sentimento, il sacrificio: dall'una parte il sacrificio dell'umile soldato (l'interno d'una casa povera, sul canterano il ritratto del caduto, e dinanzi al ritratto un vasetto di fiori); dall'altra parte il sacrificio dell'ufficiale (interno d'una casa agiata, e ritratto e fiori come sopra). Qui un'espressione meticolosa e verista. Un critico acerbo ha accusato il pittore d'aver dipinto della mobilia. A noi sembra invece che quei quattro mobili diano il carattere degli ambienti, l'anima, diciamo anche noi, delle cose. E questo è arte, non catalogo illustrato da mobiliere. E i due pannelli estremi sono, ad ogni modo, dipinti con un innegabile virtuosismo.

Quando avremo soggiunto che i diplomi ministeriali toccarono a un paesaggio di Angiolo D'Andrea (i cui paesaggi tanto si rassomigliano che chi ne abbia ammirato uno può credere d'averli ammirati tutti); a una bella figuretta d'Attilio Andreoli, espressiva e ben dipinta, salvo quel po' po' di titolo, *Solo amore e luce ha per confine*; e ad un gruppo in gesso di Oreste Labò, composizione alquanto bistolfiana in cui sarebbero, salvo errore, raffigurati *Cristo e l'Umanità*, avremo detto abbastanza delle

PIERO DA VERONA: "AMORI ET DOLORI SACRUM".

opere premiate. Sulle quali ci siamo tanto intrattenuti — ed era un debito di cronaca, dopo la premiazione — che poco spazio ci resta per parlare delle altre. Ma in una conversazione sommaria come la nostra, non c'è obbligo d'esaurire il tema. Basterà dire, ad esempio, del bel trittico d'un caro e venerato artista scomparso, Vittore Grubicy — tre paesaggetti così musicali nel sentimento e nel colore; della *Famiglia di contadini* di Ottavio Steffenini, una fra le cose più modernamente osservate e dipinte di qua dentro; della squisita *Toilette* in cui Giuseppe Amisani è molto più a suo agio, e pel soggetto e pel genere, che non sia nella sua grande *Santa Teresa*; del *Cristo morto* di Pietro Bosoni, dove l'ispirazione spazia nel tempo e nei gusti fra Mantegna, nientemeno, e Previati; dei paesi di Giuseppe Solenghi, dai toni limpidi e freschi; della *Fine d'un sogno* d'Ambrogio Alciati, tutta preziosità di tavolozza e deliquî romantici; delle tele di Cesare Fratino, molto francese in quest'ultima edizione; d'un buon ritratto del Sinopico, di Glauco Cambon; del *Thé all'aperto* di Donato Frisia; delle tragiche *Pazze* di Ettore Beraldini, già vincitore con questo quadro del premio Fumagalli; del *Mattino*, dove il solito romanticismo 1830 di Giuseppe Miti Zanetti si ripete molto gustosamente; dell'*Ansietà nel nido* di Mario Bettinelli, d'un piacevole manierismo decorativo.

E, non senza aver ricordato Leonardo Bazzaro, sul quale non c'è più nulla da dire, basterà, attraversando il salone della scultura, nominare, che so io, il Bossi, Guido Bianchi, il classicheggiante Piero Da Verona, Giovanni Mauro il quale ha molto studiato Canonica, Giovanni Manzoni che scolpisce in legno ma poi patina il legno sì da farlo credere bronzo, e il Restelli nelle cui fini placchette c'è un motivo (delle braccia e delle spalle) troppo ripetuto, e il Pellini, e finalmente il compassatissimo Alberti; basterà, dicevamo, far questi nomi, per potere poi chiudere la breve cronaca, che, come cronaca breve, è ormai discretamente lunga.

Concludendo: fra le critiche degli incontentabili e i misurati elogi della gente che visita le mostre senza dimenticare a casa il provvidenziale concetto filosofico di relatività, noi siamo per gli elogi misurati. Ma l'elogio migliore dell'Esposizione Biennale e dell'Accademia sua promotrice l'han fatto senza volerlo i « rifiutati », che si sono riuniti con le loro opere nella ospitale sede della « Famiglia Artistica », per protestare. Alla Giurìa di Brera non si poteva rendere un elogio più gradito.

VINCENZO BUCCI.

ACHILLE ALBERTI: PESCATORE.

LA REGGENZA DEL CARNARO E IL SUO « PRIMO » EDILE.

Dice il capitolo LXIII del « Disegno di un nuovo Ordinamento dello Stato libero di Fiume » :

« E' instituito nella Reggenza un collegio di Edili, eletto con discernimento fra gli uomini di gusto puro, di squisita perizia, di educazione novissima.

« Più che l'edilità romana il collegio rinnovella quegli « ufficiali dell'ornato della città » che nel nostro Quattrocento componevano una via o una piazza con quel medesimo senso musicale che li guidava nell'apparato di una pompa repubblicana o in una rappresentazione carnascialesca ».

Non ancora è costituito a Fiume un collegio di Edili, ma il Comandante ha già eletto di sua autorità un « primo » Edile, e gli ha commesso, con piena fiducia, quel « decoro del vivere civile » che costituisce, nei dettami del nuovo ordinamento, la prima e la più insigne delle attribuzioni del Collegio. Questo « primo » Edile, come è stato già annunciato, è Guido Marussig. Il nome non è una rivelazione. Il giovane e vigoroso pittore triestino ha già da qualche anno conseguito la piena affermazione della sua arte sapiente e decorosa, con opere di indiscutibile valore ed originalità. Ad una calda e non mai stanca improvvisazione coloristica egli connette la sua segreta passione di archeologo e di erudito, ond'è tratto quasi sempre a stilizzare, in una sua ordinata e personalissima maniera, le sue armoniose fantasie entro la rigidità di alcune forme, di spirito e di intonazione classicissime.

FIUME — LA PIAZZA DANTE CON LE TRE ANTENNE DEL PITTORE GUIDO MARUSSIG.

E' un pensoso e studioso pittore, che ha di comune con il genio di D'Annunzio questo devoto ed incondizionato amore a tutte le belle opere e le belle storie dell'antico, e la capacità di ravvivarne tutto il senso ed il valore, disciplinando sotto tale amore la fervida novità della invenzione moderna.

Se questo può essere un significato tra i più profondi dell'opera e della personalità enorme del D'Annunzio, questo è anche l'intento del-

l'arte del giovane Marussig. Per ciò egli è caro al Maestro, ed ebbe da lui continue prove di amicizia e di considerazione. Si può ricordare primissimo l'incarico ufficialmene conferitogli dal Poeta per l'allestimento scenico della *Nave*, musicata dal Montemezzi, il quale compito il Marussig sostenne con dignità pari alla nobiltà ed all'eccellenza di esso; l'incarico venne re-

PILO DELL'ANTENNA CENTRALE CHE PORTA LA BANDIERA DELLA REGGENZA, SU DISEGNO DI GUIDO MARUSSIG.

centemente rinnovato a proposito della grandiosa trasformazione cinematografica che la casa Ambrosio di Torino ha testè ultimato, della *Nave*, con Ida Rubinstein prima attrice e Gabriellino D'Annunzio régisseur.

Nè del nuovo compito affidatogli, il Marussig si è dimostrato meno sapiente e geniale esecutore. Il titolo di « primo Edile » assai lusinga il suo sentimento di erudito, ligio alla maestà e alla bellezza delle classiche istituzioni, ed egli vi si è dedicato con tutto l'entusiasmo che poteva l'alto ufficio suscitare nel suo animo di artista e di veneziano puro. Così la sua carica, accettata da lui con vivo amore, ha assunto nel suo spi-

CIMIERO METALLICO DELLE ANTENNE, SU DISEGNO DI GUIDO MARUSSIG.

rito il pieno valore di un officio civile e nazionale. Donando senza nessuna richiesta di compenso la sua opera, sorretto e guidato continuamente dal consiglio e l'autorità sempre vigile del Comandante, che non è solo Comandante di arditi, ma di imprese e di artefici, nella più tradizionale maniera degli antichi signori quattrocenteschi, già molti lavori egli ha compiuti ed altri si dispone ad iniziarne e ordinarne. Egli ha in animo di presentare anzi al Comando, e sta preparandolo, tutto un nuovo progetto di riforme e riadattamenti edilizi della città, all'esecuzione del quale concorrono, con unanime fervore ed attenzione, tutti i costruttori e gli architetti e i muratori e operai della città, sotto

IL COMANDANTE D'ANNUNZIO STA PER CHIUDERE NELLA CAVITÀ DEL PILO CENTRALE IL BOSSOLO D'ARGENTO CONTENENTE IL GIURAMENTO DELLA REGGENZA. (10 settembre 1920).

il controllo e la direzione degli organi e i funzionari della Reggenza.

Il principio, lo spirito che anima tutto questo progetto è quale si può naturalmente intendere: restituire alla città, attraverso le riesumazioni di antichi monumenti occultati o trasformati, e la costruzione di altri nuovissimi, quel suo incancellabile carattere di romanità, che sempre essa ebbe, e che l'obliquo opportunismo politico del Governo di Ungheria aveva per troppi secoli procurato di tramutare o corrompere o far disperdere, con qualunque mezzo e violenza.

Ma l'anima dei popoli sta nelle loro case e nei loro edifici come nelle loro generazioni, indelebile, e nella miracolosa Rinascenza di questa città, che ha riconquistato, come già l'Italia nel Quattrocento, a sè stessa tutta la sua tenace e gentile latinità, anche negli edifici e nelle case, antiche e nuove, di cui essa è fatta, la sua vera ed immutabile anima dovrà a poco a poco per sempre riaffiorare e risplendere con il suo vero volto.

* * *

Uno dei primi atti del nuovo Edile in Fiume, che meglio piacquero al Comandante, e che da lui furono ispirati, fu l'erezione in piazza Dante, avvenuta durante i festeggiamenti per la proclamazione della Reggenza e l'anniversario della Santa Entrata, da lui stesso in gran parte oganizzati e diretti, di tre pilastri reggi-stendardo in pietra dura d'Istria. La costruzione particolare di questi pilastri è tutto un omaggio alla più antica e più sincera tradizione veneziana. Probabilmente nei primi tempi di Venezia la prima idea dell'antenna veneziana dovè sorgere dal gesto semplice di qualche navigatore che legò l'albero della nave al pilo di un paracarro.

Questa supposizione della storia, che potrebbe anche essere una verità, è quella che ha ispirato il Marussig, sagace ricercatore di antiche vestigia e frammenti decorativi. Egli ha foggiato infatti i tre pili in uno stile grosso e primitivo che dà ad essi un carattere di costruzione molto antica e rudimentale; e nella parte posteriore di ognuno di essi ha legato, semplicemente, con cerniere di ferro che ne assicurano la parte più bassa dentro un incavo inciso apposta nel sasso, le tre antenne diritte, lunghissime, che si ergono reggendo in cima un cimiero metallico, il quale riproduce la figurazione che i Veneziani usavano adottare del mappamondo, con le circonferenze dei meridiani che s'intersecano, e la bandiera, metallica, della Reggenza, che è divisa in tre fiamme, a differenza di quella antica di Venezia, che dapprima aveva cinque code, corrispondenti alle cinque divisioni della città, e dopo, quando essa fu divisa in sestieri, ne ebbe sei.

Dei tre pili reggi-stendardo i due laterali sono spogli di iscrizioni; laddove quello centrale, che sostiene l'antenna con il grande gonfalone della Reggenza, porta incisa una iscrizione che fu dal Comandante dettata al Marussig.

Essa dice, in caratteri del nostro Rinascimento: ANNO DOMINI | ET LIBERTATIS PRIMO ITALICO | MCMXX.

ANTICO PILO VENEZIANO RICOLLOCATO IN PIAZZA DEL MUNICIPIO.

Un cimelio preziosissimo è contenuto in questo pilastro.

Il 10 di settembre di questo anno, che è precisamente il giorno dell'inaugurazione dei pilastri, il Comandante, arrivando di mattina nella piazza in testa a tutti i suoi arditi che si erano esercitati al lancio delle bombe nel campo di Porto Baros, ha murato con le stesse sue mani entro un foro preparato nel sasso, un bossolo di argento contenente il giuramento della Reggenza e tre foglie di lauro fiumano.

A dimostrazione dello scrupoloso senso storico e di italianità, con cui il Comandante e il suo Edile vanno procedendo in queste nuove opere e costruzioni, giova ricordare che il mo-

PARTICOLARE DELL'ANTICO PILO CON LA FIGURA DI S. VITO PATRONO DI FIUME.

dello di questi pilastri è perfettamente analogo a quello che ancora si può vedere sulla piazza di Pirano in Istria ed a Venezia in campo Santa Maria Formosa, campo San Maurizio e campo San Luca; e, oltre ai moltissimi simili che sono sparsi per tutte le terre dell'Istria e della Dalmazia, simili a questi furono certamente, prima che nel 1500 vi fossero posti quelli attuali di bronzo, i pili reggi-stendardo della piazza San Marco a Venezia, come si vede chiaramente nella grande pittura di Gentile Bellini, raffigurante la piazza di San Marco, attualmente nelle Gallerie di Venezia.

Fedele sempre a questo intento di restaurazione italica della città, l'Edile ha fatto ricollocare al suo antico posto un vecchio pilo veneziano che fino a 26 anni fa era rimasto nella piazza del Municipio dove fu sempre e dove ora si trova ancora, ma che allora fu dai Fiumani asportato e nascosto in un luogo dimenticato, perchè non fossero obbligati a issarvi il vessillo ungherese.

Questo pilo portava scolpito il Leone di San Marco a « moleca » da una parte: purtroppo esso venne scalpellato, forse per ordine di Napoleone, che si prendeva cura di far cancellare il leone veneto da tutti i monumenti in cui s'imbatteva nei territori della da lui massacrata Repubblica Veneziana; dall'altro il pilo reca tuttora incisa una figura, assai rozza, di San Vito, patrono della città, il quale appunto la tiene, come è uso in tutte le imagini religiose del medio evo, entro il cavo della mano destra, mentre nella sinistra reca la palma del martirio.

Anche a questo pilo è stata sovrapposta l'antenna, legata ad esso con lo stesso metodo delle altre, e sono stati rifatti e rabberciati i i gradini.

Queste le prime e più significative attività dell'Edile, che, in osservanza di quel paragrafo nel capitolo dell'Edilità, del Nuovo Ordinamento, il quale dice, riferendosi al collegio degli Edili: « allestisce le feste civiche di terra e di mare con propria eleganza », ha, per le feste settembrine della proclamazione della Reggenza, ornato tutta la città con festoni a larghe curve, di lauro fiumano, il piazzale dell'Arengo, nel quale avvenne, il giorno 9 settembre, la proclamazione, e tutte le auto-blinde, i traini, i carri, i cannoni, partecipi della cerimonia militare per la celebrazione dell'anniversario di Ronchi.

Notevole popolarità ha già avuto il francobollo fiumano che, sempre per ispirazione del Comandante, il Marussig ha disegnato, con la testa stilizzata di D'Annunzio, e il motto a lui caro: « Hic manebimus optime ».

Non noto ancora è invece il soggetto della insegna, che egli sta preparando, per il corpo d'aviazione del Carnaro, secondo il desiderio del Comandante che vuol ornare tutti gli apparecchi delle sue squadriglie dell'imagine della nuova protettrice degli aviatori: la Madonna di Loreto, testè consacrata, come è noto, a questo privilegio, per diretta determinazione dell'Autorità Pontificale.

L'insegna raffigura, nello stile delle iscrizioni e bassorilievi romanici della prima Venezia, gli angeli che trasportano la Santa Casa da Naza-

ret, la quale occupa tutto il mezzo dell'insegna: al di sopra di essa è riferita la frase di San Bernardo che accenna alla leggenda del misterioso trasporto da Nazaret a Loreto, con una breve sosta in Dalmazia: « Angelorum misterio ab infidelium potestate in Dalmatiam prius, de inde in agrum lauretanum translata fuit »; nella parte inferiore dell'insegna, sotto lo zoccolo della casa, son riprodotti i due versetti che si trovarono scolpiti sui gradini esterni della vecchia basilica sul colle di Tersalto in Dalmazia: questi versetti preciserebbero proprio in Tersalto il luogo della sosta della Santa Casa, mentre la leggenda ne fissa la durata in circa otto giorni: « Fulget in hoc sacro Virgo Tersactica colle|Protegit auxiliis Virgo Maria suis ».

Una riproduzione in metallo della famosa statua bizantina della Madonna nera di Loreto sarà poi curata dal Marussig per essere eretta come piccola iddia tutelare sopra il motore di ciascun apparecchio.

Sempre per conto degli aviatori, dei quali egli è a Fiume ospite fraterno e che spesso lo conducono con loro a brillanti passeggiate di volo, il Marussig ha ricevuto dal Comandante la commissione del monumento funerario da erigere nel campo di Grobnico alla memoria degli aviatori morti del Carnaro; egli ha già concepito il progetto, che rinnova, con altissima efficacia glorificatrice, l' antica maestà delle trionfali colonne rostrate: solo che in esse,

LA PIAZZA DEL MUNICIPIO CON L'ANTENNA

GUIDO MARUSSIG: INSEGNA PER L'AVIAZIONE DEL CARNARO.

in luogo dei rostri vincitori, dei Romani, saranno legate ai lati le non men romane aquile aviatorie.

Ma il « primo » Edile vuole che i legionari si facciano costruttori, con la stessa potenza e fecondità dei colonizzatori romani, e traccia, sotto i consigli del Comandante, il suo primo e più immediato progetto, che offre e propone all'amore e alla pazienza di tutti i legionari e i cittadini di Fiume. Molte antiche e vecchie fabbriche hanno bisogno in Fiume di essere, materialmente, restaurate ed, artisticamente, rinnovate.

E prima ancora di esse, due monumenti di assai particolare importanza: uno è il campanile gotico del Duomo, che pare risalga a qualche anno prima del 1378 ed ha bisogno di essere irrobustito e scrostato, togliendone il pessimo intonaco da cui è nascosto il vivo della canna, che è necessario rimettere « a vista »; l'altro è la chiesa ed il chiostro di San Girolamo, la cui fondazione risale al 1315 e che meriterebbe di essere liberato dalle sopracostruzioni posteriori, ed, anch'esso, scrostato e ripristinato interamente.

Dal campanile di questa chiesa e di molte altre città il governo austro-ungarico asportò le campane, che o vennero sul luogo stesso spezzate, sotto gli occhi dei fedeli, o furono fatte emigrare oltre le Alpi. Così è avvenuto che alcune belle campane trecentesche di Fiume si trovino oggi al Museo di Zagabria o altrove. Dovrà l'Edile aver cura che il Comando della Reggenza provveda alla necessaria e legittima restituzione di tali campane; e così pure che sia compilato una specie di inventario di tutti i monumenti superstiti e di tutte le opere d'arte ancora esistenti nel territorio della Reggenza, onde premunirsi da dolorose sorprese e inconsulte demolizioni, del genere di quelle, che furono, per esempio, perpetrate recentemente, dal governo austro-ungarico, sopra il Castello di San Vito e la Loggia del Comune: solo attraverso i disegni del primo Podestà, Riccardo Gigante, si può oggi avere un'idea di quelle interessanti e vivaci costruzioni, che accrescevano il decoro artistico della città.

Un Museo di arte e di storia, che potrà essere arricchito dalla munificenza dei cittadini, dovrà raccogliere e tenere al sicuro tutte le opere che derivino da edifici distrutti, i quadri, le stampe, i cimeli, i frammenti e i particolari ornamentali, sì che possano al primo momento essere altrove ricollocati, in talun antico o nuovo edificio della città, e, comunque, rimangano nel Museo a testimoniare di tutto lo sviluppo dell'arte e della storia e civiltà nel Carnaro.

Allora Fiume avrà ancor più profondamente riacquistato a se stessa la sua anima, e la città sarà più validamente ricollocata nelle mani del suo San Vito.

Allora il popolo, adunandosi nella Rotonda capace, come dice il capitolo LXV del Nuovo Ordinamento che la descrive, « di almeno diecimila uditori, fornita di gradinate comode per il popolo e d'una vasta fossa per l'orchestra e il coro » e che, in ossequio di tati dettami, l'Edile Marussig si propone di costruire, a guisa degli antichi anfiteatri, sulla fronte di una collina verso il mare, nell'alto della città, il popolo potrà, pieno di tutto quel vivo ed acuto senso di bellezza che l'opera vigile degli Edili deve suscitare ed accrescere in esso, definitivamente testimoniare come in questo secolo lontano, sulla riva di un mare tutto italico, questa tenace città sappia rinnovare l'italianissimo esempio del Comune medievale, per la sapienza e la volontà di un Poeta, e la fedeltà di un artista, che con il Poeta divide il suo gran sogno.

R. F.

IL PITTORE MARUSSIG IN PARTENZA SUL CAMPO DI TOMBA PRESSO FIUME.

VOL. LII. N° 311

PREZZO IN ITALIA L. 5. - ESTERO FR. 6.00

Vol. LII.
N. 311.

EMPORIUM

BERGAMO
Novembre 1920

CONTIENE:

AI SIGNORI COLLABORATORI:

Gli ESTRATTI costano L. 3.00 per copia fino a 16 pagine e per un minimo di 50 copie. — Aumento proporzionale per pagine in più. — L'ordinazione deve essere comunicata prima della tiratura della Rivista.

ARAZZO DELLA SERIE « FRUCTUS BELLI », SU DISEGNO DI GIULIO ROMANO.

EMPORIUM

VOL. LII. — NOVEMBRE 1920 — N. 311.

LA COLLEZIONE DI ARAZZI DEGLI AUSBURGO.

SEPOLTI per decenni e decenni nelle guardarobe imperiali di Schönbrunn, salvo pochi esemplari appesi nelle cupe sale della Hofburg o dispersi per i castelli dell'Alta Austria e della Boemia, i novecento e più arazzi raccolti via via dal dominio secolare degli Ausburgo sono rimasti fino ad oggi sconosciuti a studiosi e ad amatori.

Le guardarobe di Schönbrunn erano gelosamente chiuse e il prezioso tesoro condannato a una inutile e sterile prigionia. E a nessuno era riuscito mai, non ostante le più autorevoli mediazioni, di forzare la rigorosa consegna.

Le preziose tappezzerie, « la cui speciale destinazione » dice un catalogo « era di ornare le pareti delle sale e delle Gallerie nelle grandi feste della corte », rimasero, durante l'ultimo cinquantennio, come se fossero perdute.

E quando, nell'inverno scorso, la paura della fame e del freddo vennero a soffiare sulla vecchia capitale d'imperi la loro minaccia tragica e a spegnere l'ultima fiamma d'orgoglio e l'ultimo ricordo di fasto, l'annuncio che il governo di Vienna stava trattando con mercanti olandesi e americani la vendita degli arazzi imperiali lasciò quasi nell'indifferenza quegli stessi gelosi custodi delle raccolte viennesi che con tanto accanimento si erano fino allora battuti contro le più modeste e più giuste rivendicazioni delle nazionalità eredi della crollata monarchia.

La grande arazzeria degli Ausburgo fu così sul punto di passare di colpo, spoglia opima della vittoria europea, all'associato di guerra. Patrimonio di nobiltà, di tradizione, di fasto; segnacolo di bellezza e di genio non viennese nè austriaco, ma veramente europeo: italiano, fiammingo, francese, del quale l'Europa ha corso il rischio di lasciarsi spogliare senza neppure mostrare di accorgersene.

E fu merito proprio dell'Italia (seguita poi subito dalla Francia) se, con pronto ed energico intervento, in un'ora che alla pavidità burocratica poteva anche sembrare difficile e inopportuna, la meravigliosa dovizia potè essere conservata non a Vienna ed all'Austria soltanto, ma alla civiltà e alla dignità dell'Europa.

* * *

Della entità e del valore della arazzeria di Schönbrunn aveva dato notizia il Birk il quale nell'Annuario del 1884 pubblicò un diligente e preciso inventario di tutta la collezione [1].

Un altro inventario, redatto con criteri meno scientifici e non a scopo di studio ma semplicemente per ragioni di amministrazione patrimoniale, era stato redatto, circa una decina d'anni prima, dal maresciallato di corte e fa parte dell'inventario generale delle collezioni artistiche della casa imperiale d'Austria [2].

Una magnifica illustrazione della intera raccolta sta ora preparando il dott. Ludwig Baldass, con una ricchezza di tavole e di riproduzioni a colori degna veramente della suntosa materia [3].

Il prezioso tesoro sepolto sta dunque per tornare finalmente alla luce.

[1] ERNST VON BIRK, *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses*, 1884.

[2] *General Inventur des K. K. Obersthofmarschallamt*, 19 Oct. 1875. Fu anzi questo inventario generale che fornì la base giuridica alla protesta italiana perchè alla collezione degli Arazzi fossero applicate le disposizioni del trattato di Versailles riguardanti il patrimonio artistico della ex-monarchia, patrimonio che per un ventennio almeno deve essere inalienabile.

[3] Doct. LUDWIG BALDASS, *Die Wiener Gobelins Sammlung*. Oesterr. Verlagsgesellschaft Ed. Holzen u. Co., 1920.

* * *

La collezione degli arazzi per ricchezza e per valore d'arte può veramente stare alla pari delle altre grandi collezioni che hanno costituito la fama dei musei imperiali viennesi e competere con le più famose arazzerie del mondo, comprese le due ricchissime di Parigi e di Madrid.

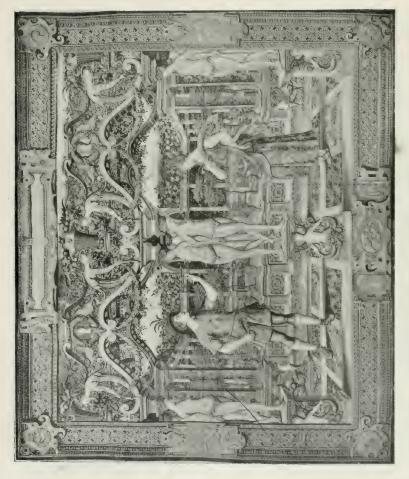
I più grandi nomi di artisti che abbiano disegnato cartoni e dato modelli per la tessitura vi sono rappresentati: da Raffaello a Van Orley, da Teniers a Coypel, da Rubens al Lebrun, da Giulio Romano al Primaticcio, da Peter Koeke al Jordaens. Le sigle dei più abili arazzieri e le marche delle più famose fabbriche di Francia e di Fiandra segnano i margini delle tessiture conservate, per la maggior parte, mirabilmente.

Il nucleo più prezioso della collezione è costituito dai tessuti della metà circa del secolo XVI, usciti dalle fabbriche parigine e fiamminghe: i due B intramezzati dallo scudo, indicanti le fabbriche di Bruxelles, si ripetono sui più begli esemplari e così la P accanto al giglio di Francia per le fabbriche parigine e, per i tempi più prossimi, le due crocette delle fabbriche lorenesi di Nancy i cui esemplari di grottesche e trofei sono di una singolare finezza d'invenzione e di esecuzione e di una meravigliosa ricchezza ed armonia di colorito.

Le sigle degli arazzieri, per quanto siano spesso d'identificazione assai meno sicura, ci riportano ai nomi di famosi traduttori di cartoni: Albert Anverex, la famiglia dei Van der Borght; Willem Pannemaker, Charles Mittè, Pierre van Aelst.

ARAZZO FIAMMINGO DEL SEC. XVIII SU DISEGNO DI MAESTRO ITALIANO — SERIE DELLE « PARTI DEL MONDO ».
(L'EUROPA È TRATTA DA UNA MASCHERATA DEL CARNOVALE ROMANO).

La storia della manifattura d'arazzo dal XVI al XVIII secolo, ne' suoi due maggiori centri può essere riveduta sugli esemplari della raccolta viennese quasi senza lacune.

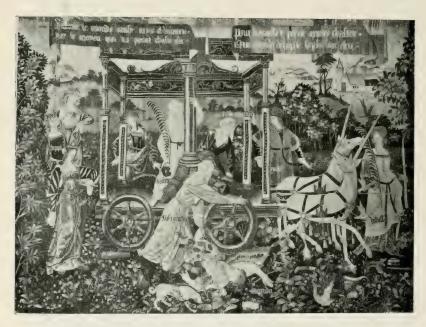
Alcune serie, specialmente del gruppo fiammingo, sono costituite da esemplari unici; di alcune altre esistono riproduzioni in varie collezioni d'Europa, ma d'esecuzione più debole od incompiute: così che il materiale nuovo che la raccolta ausburghese porta nel dominio pubblico è particolarmente notevole e aggiunge

ARAZZO FIAMMINGO DEL SEC. XVI SU DISEGNO DI ARTISTA FRANCESE: IL MITO DI VERTUMNO E POMONA.

alla nostra conoscenza sulla storia dell'arazzeria alcuni elementi di preziosa rarità.

* * *

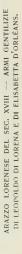
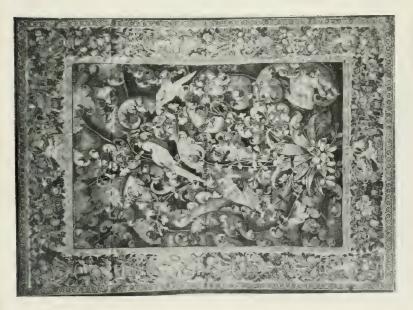
L'arte italiana, nello sviluppo della manifattura d'arazzi ebbe una parte assolutamente secondaria e di carattere piuttosto sporadico e locale per quanto riguarda la parte esecutiva e tecnica della tessitura; ma la sua grande tradizione pittorica la portò a dominare, di quando in quando, o direttamente, per mezzo di artisti che come Raffaello, Giulio Romano, il Primaticcio dettero cartoni da tradurre agli arazzieri fiamminghi e francesi, o indirettamente, per mezzo di artisti stranieri lungamente educati alla scuola e alla tradizione italiana, come il Van Orley, anche questa forma dell'arte.

Così che se, tra i novecento arazzi di Vienna, non c'è nessuna serie, tra le più notevoli almeno, che sia uscita dalle mani di un tessitore italiano, alcune invece tra le più importanti, si riferiscono ad artisti nostri e, specialmente, per via or più or meno indiretta, alla scuola di Raffaello.

Una delle serie più cospicue che fino a qualche mese fa faceva indebitamente parte della raccolta di Schönbrunn e che è tornata ora legittimamente ad adornare un appartamento del Palazzo di Mantova, è la serie degli Atti degli Apostoli che Raffaello disegnò per i dossali della Cappella Sistina e che furono tradotti in arazzo a Bruxelles sotto la direzione del Van Orley.

ARAZZO FRANCESE DEL PRINCIPIO DEL SEC. XVI — SERIE DEI « TRIONFI PETRARCHESCHI ».

Gli esemplari mantovani, notevoli in confronto della famosissima serie vaticana per la buona conservazione e per certe oscure e fantasiose stranezze allegoriche delle fascie di contorno (diverse così dagli originali vaticani, come dalle ridde di putti disegnati poi dal Van Dyck per le repliche dell'arazzeria inglese di Mortlake), sono da considerare, insieme alle serie di Madrid e di Berlino, come una diretta derivazione dai cartoni dell'Urbinate.

Di esecuzione assai posteriore sono invece

PARTICOLARE DI ARAZZO FIAMMINGO DEL SEC. XVI
SU DISEGNO DI ARTISTA FRANCESE.

ARAZZO FIAMMINGO DEL SEC. XVI — VERZURE DECORATIVE.

ARAZZO LORENESE DEL SEC. XVIII — ARMI GENTILIZIE DI LEOPOLDO DI LORENA E DI ELISABETTA D'ORLÉANS.

ARAZZO FIAMMINGO DEL SEC. XVI — ARMA GENTILIZIA DI CARLO V.

due altre serie raffaellesche che hanno per soggetto le Stanze vaticane e consistono di otto pezzi ciascuna.

La derivazione da Raffaello è qui indiretta e lontana: i cartoni furono eseguiti da artista francese della seconda metà del sec. XVIII e la tessitura è della fabbrica parigina del Cozette.

Altre notevoli serie di origine italiana, non comprese nella esposizione del Belvedere, sono le due disegnate per qualche sala della reggia gonzaghesca da Giulio Romano. Vi sono rappresentate nello stile scenografico e farraginoso di cui il Pippi diede una prova così esageratamente famosa nella Sala dei Giganti al Palazzo del Te, alcune scene della vita guerresca del cinquecento; interessanti per la storia del costume forse più che per quella della tessitura.

* * *

Messa da parte, almeno speriamo, la idea di una vendita silenziosa, il governo austriaco sta ora assecondando invece il programma degli studiosi e degli amatori per rendere nota la preziosa raccolta dissepolta. Nell'agosto scorso una scelta dei pezzi e delle serie più belle è stata esposta nel Castello del Belvedere. Sede suntuosa e veramente regale[1].

Ridevano dalle terrazze e dai balconi barocchi, del barocco più tipicamente viennese, i giardini settecenteschi arcadici e sentimentali; ridevano gli specchi d'acqua entro le grandi vasche geometriche tra il grigio delle statue e delle ba-

[1] *Wiener Gobelin Austellung im Belvedere Schloss*, 1920.

ARAZZO FRANCESE DEL SEC. XVII — CARTONE DI CHARLES LEBRUN: SERIE DI « ALESSANDRO MAGNO ».

ARAZZO DI BRUXELLES DEL SEC. XVII - CARTONE DI P. P. RUBENS: SERIE DI « DECIO MURE ».

ARAZZO PARIGINO DEL SEC. XVII - CARTONE DI P. P. RUBENS: SERIE DI « COSTANTINO ».

laustrate e il cupo verde delle nicchie e delle pareti di verzura; e, sopra il vasto e gaio panorama di cupole e di campanili che si stende intorno al di là dei giardini e dei caseggiati, rideva il cielo estivo tepido e scialbo come un nostro cielo d'autunno.

Ma tra gli stucchi dorati, sotto le vòlte a cupola delle sale e degli atrii, sul lucido specchio dei « parquets » di legno intarsiato le grandi tappezzerie istoriate che sormontavano qua e là le cornici, che tagliavano i riquadri, che invadevano le pareti e scendevano talvolta fino al pavimento, si trovavano un poco costrette e a disagio. Per accogliere degnamente questa regale fastosità di antiche e preziose tappezzerie occorrerebbe davvero non so quale ricca e vasta magnificenza di fabbriche vetuste.

ARAZZO FIAMMINGO DEL SEC. XVIII — DA UN QUADRO DI DAVID TENIERS IL GIOVANE: KERMESSE.
(DECORAVA FINO AL 1886, INSIEME A TRE ALTRI DELLA MEDESIMA SERIE, UNA SALA DEL PALAZZO DI MANTOVA).

* * *

L'esposizione del Belvedere si apriva con una serena e gentile ispirazione italiana: ispirazione non di pittore o d'arazziere ma di poeta: è una preziosissima serie di arazzi francesi del primo cinquecento che ha per soggetto i Trionfi del Petrarca. Sette pannelli che ricordano per la freschezza ingenua della composizione, per l'acuto senso di pittoresca eleganza dei costumi, per la grazia minuta e realistica con la quale sono immaginate ed eseguite le svariatissime decorazioni di fogliami, fiorellini e animaletti, certe miniature di libri d'ore della corte di Borgogna e certi affreschi di castelli delle Alpi Savoiarde.

La serie, di cui sono esposti al Belvedere soltanto tre pezzi, è, probabilmente, uscita dalle officine di Tours.

La medesima eleganza aggraziata, propria degli arazzi francesi, avviva un'altra bellissima finitura di nove pezzi nei quali è istoriato l'episodio di Vertumno e Pomona narrato nel XIV libro delle Metamorfosi d'Ovidio.

Ma la ingenuità e la durezza, di sapore ancora quattrocentesco, che abbiamo notato nella serie precedente, ha qui dato luogo alla raffinata classicità del pieno cinquecento. L'insegnamento e l'esempio del bolognese Primaticcio, che su tutta l'arte francese mossa dal Palazzo di Fontainebleau ebbe così vivo e così durevole ascendente, sono visibili in ogni linea e in ogni particolare della decorazione. La serie che è tra le più belle della intera raccolta benchè sia uscita, come provano le marche di fabbrica, da un'officina di Bruxelles è certamente creazione di un artista francese prossimo assai alla scuola creata a Fontainebleau dal famoso maestro italiano.

Altri esemplari ricchissimi, intessuti in parte d'oro e d'argento, di questa medesima serie, furono eseguiti per l'imperatore Carlo V e per Filippo II di Spagna. Sono ancora al Palazzo Reale di Madrid.

Dalle manifatture parigine, fondate e protette dagli stessi re di Francia, è uscita invece un'altra finitura con la quale il pittore Lebrun (1672) volle illustrare per il Re Sole la vita di Alessandro Magno.

Colorito e composizione spettacolosi: abilità tecnica del pittore e dell'arazziere consumatissime. Alla mostra del Belvedere erano esposti i tre pezzi ove è figurata la battaglia per il passaggio del fiume Granico.

ARAZZO DI BRUXELLES DEL SEC. XVII — CARTONE DI JACOB JORDAENS.
SERIE: « L'EQUITAZIONE DEL RE LUIGI XIII ».

Ultimo frutto dell'arte francese sono gli arazzi delle fabbriche di Lorena al principio dell'ottocento: piacevoli e fini, non ostante il manierismo zuccheroso e accademico, le tappezzerie araldico-decorative a stemmi e a grottesche; insopportabilmente odiose, non ostante la pretenziosa virtuosità tecnica, i ritratti delle maestà imperiali d'Ausburgo.

Mirabile invece, per fantasiosa finezza di composizione, per gustosa stilizzazione del segno e per profonda armonia del colorito, è un'altra serie di piccoli arazzi fiamminghi di analogo soggetto araldico-decorativo: l'arma di Carlo V tra fogliami d'acanto trattati con grande e securo stile; fantastiche verzure ove svariano fiori ed uccelli esotici. Esemplari usciti, nel pieno fiorire del cinquecento, dalle officine di Enghien e di Bruxelles: alcuni portano nella marca il monogramma di un arazziere famoso: Willem Pannemaker.

Dalle mani del medesimo arazziere uscirono probabilmente altre serie: una, di sette pezzi, con le allegorie delle sette virtù; un'altra, a riscontro, con quella dei sette vizi; una terza con le figure dei Patriarchi.

ARAZZO DI BRUXELLES DEL SEC. XVII — CARTONE DI JACOB JORDAENS.
SERIE: « L'EQUITAZIONE DEL RE LUIGI XIII ».

ARAZZO DI BRUXELLES DEL SEC. XVII.
CARTONE DI JACOB JORDAENS: SUONATORE DI LIUTO.

ARAZZO DI BRUXELLES DEL SEC. XVI — CARTONE DI MAESTRO ITALIANO.
IL MITO DI PROSERPINA (PARTICOLARE).

ARAZZO DI BRUXELLES DEL SEC. XVI — CARTONE DI MAESTRO ITALIANO.
IL MITO DI PROSERPINA (PARTE DI BALDACCHINO).

N. 311

ARAZZO FRANCESE DEL SEC. XVI — CARTONE DEL PRIMATICCIO — SERIE MITOLOGICA: « LA MORTE DI ADONE ».

Domina in tutti lo stile di Barend van Orley e della sua scuola e, di riflesso, attraverso l'artista fiammingo italianizzato, un ultimo riverbero oltramontano della scuola di Raffaello.

Poi, qualche decennio più tardi, la opulenza regale di Pier Paolo Rubens, scaldata anch'essa al sole ed al classicismo italiano di Genova, di Mantova, di Roma. Trionfano la serie famosa ove è figurata la storia del console Decio Mure (ci sono a Vienna, nel palazzo del principe di Liechstenstein, i quadri ad olio eseguiti sui cartoni originali in collaborazione col Van Dyck) e l'altra serie ove il maestro ritrasse per il re Luigi XIII le gesta di Costantino il Grande.

E, attorno al principe fiammingo del colore, la corte degli allievi e degli imitatori. Primo il Jordaens che dalla traduzione in tessuto acquista non so quale maggiore saldezza e quale più equilibrata e più ricca armonia di colore in confronto dei quadri ad olio.

ARAZZO FRANCESE DEL SEC. XVI — CARTONE DEL PRIMATICCIO — SERIE MITOLOGICA: « DANAE ».

Degli antichi maestri italiani che più assiduamente lavorarono a cartoni d'arazzo la mostra del Belvedere (nè saprei indovinarne il motivo) espone ben poche opere.

Una serie di mesi, tessuta a Bruxelles, ma disegnata certamente da un anonimo artista fiorentino della prima metà del cinquecento (della quale una bella replica è conservata nell'Arazzeria del Louvre); un prezioso baldacchino cinquecentesco ove sono figurate, in mezzo a finissimi ornati alla grottesca, scene della Passione di Cristo ed allegorie mitologiche. I particolari decorativi e gli sfondi architettonici sono di una leggiadria e di una ricchezza di stile veramente mirabili. L'opera del cartone uscì certamente dalle mani di uno dei giovani allievi di Raffaello.

Un riflesso ultimo della scuola romana, cioè a dire di forme michelangiolesche e raffaellesche commiste, grandeggia ancora in una serie di tappezzerie ove Gian Francesco Romanelli figurò otto storie di Enea e di Didone.

Ma erede più diretto dei due grandi maestri, traduttore magnifico delle loro forme, fu il bolognese Francesco Primaticcio che interpretò e diffuse, signoreggiando dalla corte di Francesco I e dalla reggia di Fontainebleau, tutta l'arte francese del cinquecento, l'equilibrata armonia e la possente grandezza del più pieno rinascimento italiano.

Del Primaticcio erano esposti al Castello del Belvedere tre finissimi arazzi con scene mitologiche entro cornici d'architetture ricche di cariatidi, di festoni e di statue in cui è vivo e possente il ricordo di Michelangelo.

Essi fan parte di una serie eseguita per Francesco I. Genietti, putti, schiavoni michelangiolescamente accosciati sui frontoni o curvi sotto le sagome pesanti delle cornici, figure di centauri e di vergini che richiamano il ricordo delle famose tappezzerie di Rouen e del castello di Anet ove lo stesso maestro istoriò in onore di Diana di Poitiers le figurazioni del virgineo mito di Diana.

GUGLIELMO PACCHIONI.

ARAZZO FIAMMINGO DEL SEC. XVII — CARTONE DI G. F. ROMANELLI: SERIE DI "ENEA E DIDONE".
(PROVIENE FORSE DAL PALAZZO DI MANTOVA).

GIUSEPPE PREZIOSI: ATALANTA BAGLIONI RIABBRACCIA IL FIGLIO GRIFONETTO ESPOSTO NELLA PIAZZA GRANDE.
PERUGIA, ACCADEMIA DI BELLE ARTI.

LA CONGIURA PERUGINA DEI BAGLIONI

NELLA PROSA DEL MATURANZIO, NELLA POESIA DI GABRIELE D'ANNUNZIO, E NELL'ARTE DI RAFFAELLO SANZIO.

TRAGICA e fulgida la vita in Perugia in sul cadere del quattro e al sorgere del cinquecento!

Fulgida nelle feste sontuose, nelle costumanze principesche, nelle luminose meraviglie dell'arte, che illeggiadriva di sorrisi divini le tele pennelleggiate da maestri sovrani. Tragica nell'efferato epilogo cruento d'un vario, torbido avvicendarsi d'ire e di lotte partigiane, nello scoppio repentino e selvaggio della congiura, che costò la vita a personaggi di gran conto e insanguinò particolarmente l' impresa gentilizia della magnifica famiglia dei Baglioni. Di questa carneficina sono raccolte larghe testimonianze in una Cronaca, che va sotto il nome di un pregiato scrittore perugino contemporaneo, di Francesco Matarazzo, latinamente detto il Maturanzio. Essa si estende dal 1492 al 1503 e culmina nel misfatto di cui qui si discorre.

Orbene, un nostro poeta moderno, Gabriele d'Annunzio, ha sentito la veemenza del dramma, che freme nella commossa prosa del cronista e l'ha colta e fissata nel verso celebratore di una delle « Città del silenzio », dell'umbra Perugia. Vediamo or come la narrazione del cinquecentista si trasmuti in istoria poetica della tragedia perugina per l'arte mirabile del cantor delle *Laudi*: di quella particolarmente nella quale traluce il ricordo del pittor gentile della *Deposizione*, di Raffaello Sanzio da Urbino.

* * *

Pochi versi bastano al poeta per richiamare la visione delle diuturne contese nelle quali fu coinvolta la città, che ostenta nel suo stemma il grifone:

> Maschia Peroscia, il tuo Grifon, che rampa
> in cor m'entrò col rostro e con l'artiglio....

pochi versi per rievocare le asprissime pugne e gli assalti e le vendette infinite susseguitisi nei tempi medievali fino al giorno in cui Braccio Fortebraccio da Montone meditò di farsi signore della città, fino alla vigilia dell'eccidio. Ei quindi ci porta nel bel centro di Perugia, in sulla piazza principale fiancheggiata da un lato dal superbo Palazzo del Comune, dall'altro dalla

Cattedrale, edifici entrambi di maestosa e severa architettura. In mezzo è la monumental Fontana Maggiore, donde:

> L'acqua che ai gradi della Cattedrale
> terse il sangue degli Oddi, ancora scroscia.

Su tal scena incomparabile, sfilano i protagonisti del grande dramma: i fastosi signori Baglioni, da tutti cotanto ammirati, che « quando veniva in piazza el magnifico Guido o messer Astorre o Giovan Pavolo, ciascheduno cittadino fermava el lavorare per mirare costoro; e si fusse passato per Peroscia uno forastiere, se sforzava vedere il magnifico Guido Baglione, e maxime messer Astorre, per fama de soi opere ».

> Ecco Astorre Baglioni a Marte eguale
> che cavalca con l'asta in su la coscia!

Poi viene Gismondo e, infine,

> Grifonetto, il figlio d'Atalanta
> senza elmo, come il sole che l'abbronza
> bello; valletti ha il Tradimento e l'Ira.

Passano. Ed è nell'aria « vento d'odio ». L'ora propizia batte in cielo. E' questo il momento in cui

> Il magnifico Astorre a Porta Sole
> mena la donna sua del sangue Ursino

e son queste più che feste nuziali, splendide, non più udite, nè udite mai, magnificenze.

PERUGIA — DA UNA INCISIONE ANTICA.

« Era venuto el tempo che el magnifico messer Astorre doveva menare donna la quale data li aveva lo re napoletano, e era del sangue Ursino ». Guido suo padre, che lo ama teneramente, indice il trionfo principesco. Ogni « Porta », in particolar modo Porta Sole, quella rammentata da Dante in *Paradiso* (XI, 47), concorre ai pubblici festeggiamenti ordinando « sua compagnia de giovani, cioè de homine e donne », e queste e quelli vestonsi « de seta et de velluto e li gentiluomine de broccato, de argento e d'oro secondo la loro degnità ». La

PERUGIA — PANORAMA DELLA CITTÀ VEDUTA VERSO LEVANTE.

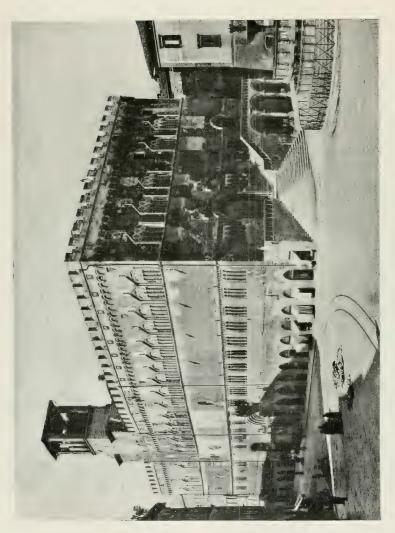
città intera è parata con pompa. Si costruisce, tra l'altro, « uno arco triunfale de legniame coperto de panno, instoriato tutto cum le vittorie del magnifico messer Astorre, appiede de ciascheduna cum verse fatte per messer Francesco Maturanzio », e cioè del cronista medesimo, testimone oculare di questi eventi. E tutti gareggiano, cittadini e signorie circonvicine, nell'offrir doni ad Astorre: « chi appresentava oro e chi argento, e chi drappe.... e furzieri de argento, e li presente quale lui ebbe fu uno tesoro sano e integro ».

PERUGIA — DUOMO E LOGGIA DI BRACCIO.

Il dì delle nozze apparve Astorre « tutto vistito a oro dal capo insino ai piede, e aveva molte e molte vestimente, varie e diverse, tutte de oro; et aveva una ricchissima collana de oro massiccio, che valeva gran denaio, quale li aveva donata la signoria de Venezia. Et anco la sua donna aveva tutti i suoi vestimenti d'oro, cum maniche de seta brustate de ricchissime perne; et similmente la testa aveva coperta de perle.... ». Fra tanta esultanza di popolo e con sì dovizioso sfarzo di addobbi e di vesti, Astorre « menò sua donna la domenica a' dì 28 de giugnio.... de l'anno 1500, cum gran pompa accompagniata da molte signorie e ambasciatori, cum tante trombette, bifare e tante varie instromente, che pareva uno stopore.... la quale sposa scavalcò a casa del nobil Grifonetto, poichè quelle [case] del suo marito non eran finite ». La sposa era Lavinia, figlia di Giovanni Colonna e di Giustina Orsini; la casa di Grifonetto era sontuosissima. Descrive per minuto il cronista la cena che ebbe luogo in piazza e fu terminata con « triunfo de li balli e canti ». Indi la « sposa fu messa in uno letto ricchissimo » sopra il quale era « uno panno a liste d'oro e di seta... fulcite e brustate a perle » di bellezza incomparabile. Per ben sei giorni si alternarono giostre e conviti fra suoni, danze e allegrezze senza fine.

Senonchè in quei giorni « apparve una co-

PERUGIA — LATO NORD DEL PALAZZO COMUNALE.

(Fot. Alinari).

meta de foco grandissima »; la notte stessa degli sponsali, dopo una giornata « chiarissima », sopravvenne un enorme nubifragio, che deturpò tutti gli allestimenti delle vie e delle piazze « onde fu reputato malissimo augurio e segniale ». Le male lingue spargevano, a' danni dei Baglioni, che « grande letizia doveva tornare in tristizia ».

Intanto nell'ombra si trama:

> In quell'ora il signor di Camerino
> soffia a Carlo Barciglia sue parole.

Il signor di Camerino, di casa Varana, benchè consanguineo dei Baglioni è loro risoluto avversario; egli ordina contro i membri della « magnifica Casa Bagliona, che tutte dovessero essere morte, mentre dormissino ».

> E il gobbo [il Barciglia] invesca Filippo di Braccio.
> Mastro d'inganni è il bastardo: ei sghignazza
> pensando a Giovan Pavolo e Zenopia.
>
> E mentre Astorre nel fraterno abbraccio
> sorride su Peroscia, che gavazza,
> versa una negra iddia la Cornucopia.

*
* *

Funebri nozze!

> . ... Astorre non sa che in sepoltura
> è per mutarsi il nuzial suo letto!

Il signor da Camerino alletta il nipote Carlo Barciglia con miraggi di ricchezza e di potenza; questi, a sua volta, guadagna alla congiura Jeronimo de la Penna, suo cognato, e prende a « losengare Filippo de Braccio, bastardo, promettendoli farlo gentilomo... »; Filippo, dal canto suo, attrae a sè « el nobil Grifonetto » dandogli ad intendere che « Jovan Pavolo, quale era el più formoso che fusse in detta casa, se dormiva cum madonna Zenopia, donna del detto Grifonetto ». Era Zenopia bellissima e innamorata del marito, che le ricambiava soave affetto; era Grifonetto « de bellezza un altro Ganimede »; entrambi « sembravano doi angeli de paradiso ».

A ben comprendere i rapporti di parentela intercorsi tra i personaggi nominati, si avverta che vivevano allora in casa Baglioni due fratelli carnali: Guido e Rodolfo. Aveva Guido, il maggiore, cinque figli, tra i quali a noi importano Astorre e Gismondo. Ne aveva tre Rodolfo, dei quali ci interessano Giovan Paolo e Simonetto. Poi v'eran due loro pronipoti: Carlo Barciglia « grande e misero di persona », il nobile e bello Grifonetto, e finalmente eranvi « più e più bastarde », Filippo de Braccio, Jeronimo de la Penna e altri.

La città, già divisa nelle due fazioni dei Baglioni e degli Oddi, era straziata da guerriglie intestine anche dopo l'esodo di questo casato, espulso. L'opera moderatrice del « savio e prudente » Guido a poco giovava, covando la discordia pur tra lui, Guido, e il fratel suo Rodolfo, e tra i loro figli e parenti « onde a viva forza bisogniava che la città andasse a mal governo ». Orbene, tre sono i membri del casato dei Baglioni partecipanti a « questo tractato e tradimento »: Carlo Barciglia, Filippo de Braccio e Grifonetto; vittime designate gli altri Baglioni, uccisi i quali la potenza loro deve cadere nelle mani dei congiurati e dei loro accoliti, in gran numero di casa della Corgna. Tutti i congiurati son giovani; due soli toccano i trent'anni; giovani e ciechi d'odio e, nella lor passione, anelanti al sangue. I Baglioni morituri, ebbero sentore della congiura, ma « non volsino mai credere » a tanta perfidia fratricida. La data era dapprima quella medesima delle nozze di Astorre; sopravvenuti impedimenti fu protratta. La sera del 14 luglio ciascuno si portò al luogo indicatogli e come sopravvenne la notte, tutti penetraron di sorpresa nelle case dei Baglioni aperte loro da Grifonetto e presero a trucidarli nel sonno. Sappiamo che « messer Astorre dormiva in casa de Grifone » dove aveva condotto la sposa, monna Lavinia, non essendo ancora la casa sua allestita.

Grifonetto adunque rompe, oltre ai vincoli del sangue, quelli dell'ospitalità:

> « Griffa! Griffa! » Il perduto giovinetto
> apre tutte le porte alla congiura.
> Ecco primo il bastardo. Ei raffigura
> il grande Astorre al grande ignudo petto.

Stava « Astorre levato dal letto senza arma alcuna.... quello traditore Filippo e Ottaviano de Corgnie furo quelli che lo ammazzaro e non disse altro sua signoria, se non chiamando el traditore Filippo et poi dicendo: — Misero Astorre, che more come uno poltrone!, e più non disse ».

> Questi urla: « Misero Astorre che more
> commo poltrone ». E spira sotto i colpi
> ciechi d'Ottaviano della Corgna.

Accanto ad Astorre è la giovine sposa, la quale « volendo campare el suo marito, li si gettò a dosso, facendo con sua nobil persona scudo... et una ferita ebbe », mentre il consorte fu trafitto da tante che « el quinto de quelle sariano sute bastante a darle morte ». Poi « el traditore Filippo mise la mano dentro dal petto del magnifico signore per una gran ferita quale aveva in petto, e cavolli el cuore per forza, commo se dice, e morsicovve sue, commo si prima li fusse capitale inimico », indi con altri lo trascinò giù dalle scale e lo gettò « nella strada nudo commo nacque ». La stessa sorte toccò a Simonetto. E quelli che li videro così « sopra la terra nuda.... assimigliavano el magnifico messer Astorre così morto ad un antico romano... tanto sua figura era degnia e magnia ».

> Giacciono su la via come vil soma
> gli occisi. Or qual potenza li fa sacri?
> Nei corpi è la beltà dei simulacri
> che custodisce l'almo suol di Roma.

Nell'esaltare la sacra maestà della morte, che aleggia intorno ai bei corpi giacenti nel loro sangue sulla pubblica via, mentre

Traggono allo spettacolo le genti
percosse da stupore....

anche Gabriele d'Annunzio, come già

.... il Maturanzio
sogna Achille Pelide e il Telamonio.

E con questo verso il poeta moderno fa l'elogio del suo cronista, e dichiara la propria fonte.

*
* *

Raffaello Sanzio adombra nella *Deposizione* uno degli episodi del « gran tradimento »: dà colore e calor di vita ad una scena, la più pietosa della immane tragedia perugina. Per narrarla rifacciamoci dalla notte dello scempio.

Mentre sgozzano « come uno villano e homo vile » Astorre, invano difeso dalla sua « novella sposa », avvengono numerose uccisioni e duelli fierissimi, e fughe nelle altre stanze dei Baglioni,

RAFFAELLO: LA DEPOSIZIONE — ROMA, GALLERIA BORGHESE.

dove si propaga, come incendio, la vampa sanguigna della strage. Pochi scampano all'orribile macello, tra i pochi

> Gian Pavolo il suo [di Astorre] vendicatore,
> che tornerà lione tra le volpi,
> escito è in salvo per la Porta Borgna.

E' uscito, infatti, in camicia, armato di spada e di rotella e, per i tetti, ha guadagnato una delle porte cittadine e s'è allontanato in « vesta da studiante ». Ma quarantott'ore dopo rieccolo, di ritorno dal contado, dove ben ottocento cavalieri « cum grande numero de fante » gli si son stretti intorno prontamente:

> Coi fanti e con le lance alle Due Porte
> Jovan Pavolo vien sul suo morello.

Due contadine gli spalancano la « prima porta de San Pietro »; un suo fedele gli schiude le successive. Egli entra in testa a' suoi soldati « sopra uno suo cavallo morello, cum una spada in mano, commo uno San Giorgio galoppando el suo corsiero, confortando e chiamando tutti li soi amici ». In un baleno la città è tutta « levata in arme ». Per ben comprendere il rapido mutarsi degli eventi giova sapere che fatto il colpo i congiurati « sonorno a l'allegrezza le campane » e cercarono di atteggiarsi, come a Firenze Lorenzino dopo l'uccisione di Alessandro de' Medici, a vindici della libertà, quasi che per loro mano fossero stati spenti i tiranni, ma nessuno mostrò di assecondarli, « anze, ogni homo era stupefatto »; questo spiega il facile reingresso in città di Giovan Paolo Baglioni, i molti partigiani che d'un subito si ritrova ai fianchi e perchè

> Di ripente rivolgesi la sorte.

Grida ostili s'incrociano: « Addosso a Corgna! ». Giovan Paolo pervenuto « commo uno falcone » presso « Sancto Arcolano, sotto lo Spedale de la Misericordia » s'incontra ivi con Grifonetto:

> Entra il gran falco da Sant'Ercolano
> e incontra il figlio d'Atalanta. « Addio,
> traditore Grifone: sei pur qua!
> Non t'ammazzo. Non vo' metter la mano
> io nel mio sangue. Vattene con Dio ».
> E sprona innanzi a prender la città.

Qui noi cogliamo sul vivo i procedimenti seguiti dal D'Annunzio — in questo esempio evidenti — nel trasceglier la materia offerta dalla prosa del cronista, per comporne, con rielaborazione artistica squisita, il canto alato della *Laude* perugina: la quale ha posto cospicuo, per vigor poetico, nella miglior opera in versi del nostro poeta, nel libro delle *Laudi del Cielo, della Terra, del Mare, degli Eroi*. Narra la cronaca testualmente: « E quando el magnifico Giovan Pavulo lo cogniovve, li si fece innante e mise al giovanetto la spada a traverso la gola dicendo: — Addio, traditore Grifone: tu sei pur qua..... Va con Dio, che io non te voglio ammazzare, e non voglio metter la mano io nel mio sangue, commo tu hai fatto nel tuo. — E ditte queste parole, li voltò le spalle e non li volle dare ». Rispettoso della verità storica, ricercatore di quella che si potrebbe chiamare evidenza plastica, che è poi la vita stessa del dramma, il cantor moderno si fa scrupolo di trasferire nel suo verso i gesti, gli accenti, i sentimenti delle « dramatis personae »; in ispecie nelle parlate, è abile nel cogliere dal vero le frasi di forza classica, e nel fissarle, diremmo nell' incastonarle nella chiusa rima, senza alterarle. E avvertasi che talune di esse, pur nel Maturanzio, son già poesia, talora perfino son già verso [« sonorno a l'allegrezza le campane »; « vestendose de seta e de velluto »]. Una figura poi che colpisce in particolar modo il D'Annunzio è quella di Atalanta, la madre bella d'una bellezza statuaria, del traditore Grifonetto: intorno a costei, « vidua, giovane », meditò, pare, un'azione drammatica, che non scrisse.

Atalanta e Zenopia, la giovane moglie di Grifonetto, han parte cospicua nella catastrofe della gran tragedia. Premettiamo che Grifonetto, lasciato illeso dal corrucciato disdegno del congiunto Giovan Paolo, non ha per questo salva la vita: alcuni soldati fattiglisi addosso, lo trafissero.

> Cade reciso il bello infame fiore....

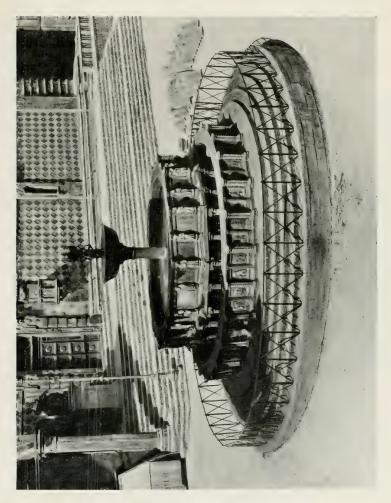
E allora « subbito sua matre e sua donna corsino per vederlo prima che murisse... ».

> Ecco Atalanta, la viola aulente,
> ecco Zenopia, la soave rosa,
> più belle nell'orror della gramaglia.

Giova a questo punto — nel porre a raffronto la prosa cinquecentesca e la poesia dannunziana — aver sott'occhio anche la pittura raffaellesca della *Deposizione*: è, nella storia e nell'arte, il palpito angoscioso dell'amor materno, l'atteggiamento di sconsolato abbandono della genitrice sulla moribonda sua creatura.

Piangendo diceva « sua matre: — Figlio, ecco la scontenta matre; et allora el suo figlio fisse gli occhi a quelli de sua matre; et allora sua matre, commo saggia e prudente, restò del suo duro pianto, exortando e confortando el suo caro figlio a perdonare a tutti quelli che lo avevano conducto a morte, e che li facesse segnio de perdono. Et allora porse el nobil giovenetto la dextra mano a la sua giovenile matre strengendo de sua matre la bianca mano; et poi incontinente spirò l'anima del formoso corpo, et passò cum infinite benedizioni de sua matre.... El pianto che faceva la dolorosa matre e la sua donna, che tanto amava, vedendo bagniare la strada del nobil sangue... non porria dire ».

> Inondano di pianto il moriente,
> e intorno alla bellezza dolorosa
> sospeso arde il furor della battaglia.

PERUGIA — FONTE MAGGIORE.

Il cadavere di Grifonetto prima è portato dentro allo Spedale; ma poi « fu recato in piazza per dare terrore a li nemici; et per iustizia divina, commo a le vintadoi ore iaceva el magnifico messer Astorre in quello candeleto, così a quella medesima ora del seguente giorno ce giaqque lui ».

> Portato è in piazza su la bara, ad ore
> ventidue, come Astorre! Il grido ostile
> tacesi a un tratto. Ecco la giovenile
> madre si china sul figlio che si muore.

Così la Madre del Crocefisso si china sul Figlio a' pie' della Croce nella tela celeberrima di Raffaello. L'amore e la morte hanno sgombrato l'animo della madre del giurato odio. Qualche anno dopo (1507), ella commise all'Urbinate il quadro, del quale fu ispiratrice e protagonista. Il soggetto sacro è avvivato da umana pietà. Raffaello rivisse la scena che or leggemmo nel Maturanzio e che Atalanta, in lagrime, gli veniva forse rinarrando ad ora ad ora mentre egli trattava il pennello; la trasfigurò nell'arte, le infuse un soffio di vita immortale. E veramente — come canta il Panzacchi per la *Gioconda* di Leonardo, con verso degno pur di Raffaello,

> Nella [sua] pittura è l'alito d'un Nume.

Intorno alla identificazione dei singoli personaggi reali, che ritroviamo effigiati nella *Deposizione dalla Croce* la critica non è concorde; nè ben sappiamo « se Atalanta — la dolente madre — sia da raffigurarsi nella Vergine o pur nella giovine Maddalena che sorregge la sinistra del Cristo; nè se nell'uomo robusto, che sostiene con un lembo del lenzuolo la salma del Divino sopra le ginocchia, sia da riconoscere Grifonetto ». Così perplesso rimane Giuseppe Mazzatinti in certo suo scritto (*Rivista d'Italia*, 1903) dove toccò della congiura perugina quando apparve la *Laude* umbra, senza svolgere però, come qui per la prima volta s'è fatto, il raffronto tra la fonte prosastica e le ricostruzioni artistiche del D'Annunzio e del Sanzio. Ma se malcerta è la corrispondenza effettiva delle varie figure ritratte dal pittore, cogli attori reali della fosca e pietosissima tragedia, non per questo ne è sminuito — accanto al pregio artistico della tela raffaellesca, conservata alla Galleria Borghese di Roma — il valore storico del capolavoro. Esso, ricavato dai racconti che allora eran sulle bocche di tutti, e che l'Urbinate potè apprendere dalle labbra stesse d'Atalanta, ha altresì valore di documento psicologico, e rinarra il dolore della madre e della sposa di Grifonetto, che è quello d'ogni donna sul figliuolo cadavere, e che si assomma del dolore senza pari e senza nome della madre del Cristo Crocifisso.

Ben potè perciò Gabriele d'Annunzio porre tra la folla spettatrice, percossa di mirabile orrore, il pittore della *Deposizione*:

> nella cerchia di quelli occhi intenti
> [o Peroscia, è] un divino testimonio
> talun nomato Rafaele Sanzio.

FRANCESCO PICCO.

PERUGIA — GRIFO DEL CAMBIO.

LA CHIESA DI S. PAOLO IN MILANO E LA SUA FONDATRICE.

Vi è in Milano, proprio accanto a Sant'Eufemia, un monumento insigne, ma quasi sconosciuto: la chiesa di S. Paolo, fiore superbo dell'estremo rinascimento. A richiamare in gran numero i visitatori anche profani basterebbero i suoi giochi di finta prospettiva, gli unici, per quanto io mi sappia, della metropoli. Interessanti ne sono anche le origini.

Dopo il 1530 erano capitati a Milano dei fanatici. Fra la rilassatezza dei cittadini e il libertinaggio dei soldati di ogni nazione, fra l'indifferenza così politica che religiosa e il lusso sfrenato diffuso dalle troppe feste o per il ricevimento di nuovi sovrani o per la celebrazione di vittorie militari (si contendevano ancora l'Italia gli eserciti di Francesco I e Carlo V), si vedevano passare per le vie della città dei preti vestiti di sacco e con la corda al collo; o delle giovani penitenti accompagnate da qualche vecchietta[1]: apparivano nei luoghi più frequentati, visitavano le chiese flagellandosi, e poi tornavano ai loro ospizi fra i motteggi degli adulti e il chiasso dei monelli. I preti erano sotto la guida di don Antonio Maria Zaccaria, un dottor cremonese, che da poco aveva abbracciato la vita ecclesiastica; le donne, della contessa Ludovica Torelli di Guastalla: l'uno fondatore dei Barnabiti; l'altra fondatrice delle Angeliche.

Strana figura di donna costei! Nacque a Guastalla nell'anno 1500: crebbe nel fasto della piccola corte; fu educata nelle lettere, e, come figlia unica, non fu tenuta estranea alle faccende di Stato. E fu bene, perchè assassinato il padre in un festino, dovette occuparsi della contea per desiderio della madre dedita soltanto alle pratiche religiose; e l'esperienza acquistata non le fu inutile. Si sposò giovanissima sui sedici anni, com'era allora costume; e lo sposo le venne scelto dal duca Massimiliano Sforza, e fu Ludovico Stanga, barone di Cremona. Visse perciò qualche tempo in questa città; ma non fu sposa e madre felice: il bambino che ebbe le morì; morì di podagra anche il marito, che aveva perduto l'uso delle gambe, ma non del giuoco: poco dopo le moriva anche la madre.

Quantunque rattristata da tanti lutti, era troppo giovine perchè rinunciasse alle gioie della vita: sposò quindi in seconde nozze il conte bresciano Antonio Martinenghi, che aveva conosciuto a Cremona, dove la contessa Somaglia l'aveva lasciato vedovo con un figlio. Il

LUDOVICA TORELLI, SPOSA A SEDICI ANNI.
(Milano, R. Collegio della Guastalla).

nuovo matrimonio non fu meno infelice del primo, perchè il Martinenghi voleva che facesse erede il figliuol suo; e siccome non ci riuscì, violento com'era, la bistrattò fino al giorno in cui fu ammazzato da un cognato. Così a soli venticinque anni essa restava vedova per la seconda volta. Si trovava in mezzo alle più fosche tragedie familiari; ma era forte, e non si abbattè. Tornata a Guastalla, ripigliò la vita splendida: quando andava in giro, la scortava un seguito di cinquanta armigeri. A un tratto muta abitudini; che cos'è accaduto? Il cambiamento fu opera del frate confessore, ovvero maturò dalle sventure domestiche o da altri

[1] Ecco come ne parla un cronista popolano contemporaneo sotto l'anno 1534: « el pare per Milano certi preti con abito abietto, con una berretta tonda in testa e tutti senza capelli e tutti vestiti a un modo, et abitano tutti insema verso S. Ambrogio... Poi un'altra compagnia de giovinette, qual ghe dicono remisse: vanno mal vestite con uno patellazzo de lino in testa, la testa abassa: vanno per Milano quattro o sei per volta, però con una compagnia de una o do vegiette dredo. Et questa tal compagnia sì de preti, sì de queste putte, pare che sia capo una contessa, qual ghe dicono la contessa de Guastalla » (Cronaca di Milano del merciaio Gio. Marco Burigozzo).

Vedi specialmente « Vita e virtù della contessa di Guastalla Ludovica Torella, nominata Paola Maria » del padre Carlo Gregorio Rosignoli, e anche la « Vita di Antonio Maria Zaccaria » del barnabita Francesco Tranquillino Moltedo, nonchè la « Descrizione di Milano » del Lattuada e « L'immortalità e gloria del pennello » del Sant'Agostino.

fatti? Non sappiamo. Del resto nessuno ha mai penetrato il profondo mistero di una conversione.

Quando nel 1530 venne a Milano, era altra donna. Invece che in convegni licenziosi, con alcune dame passava il tempo in esercizi spirituali. Tornando a Guastalla, si fermò a Cremona, dove, dopo aver ammirato gli effetti della predicazione di don Zaccaria, lo indusse a ripigliar seco l'opera di bene iniziata a Milano. Quelle due anime esaltate non potevano trovar terreno più adatto, perchè grandissime erano nella capitale la dissolutezza e la irreligiosità, contagi seminati dal passaggio di tanti soldati e dal continuo mutar di governi.

Eccoli adunque l'anno dopo in una casa presso Sant'Ambrogio, acquistata dalla contessa. Essa aveva raccolto dodici signorine nobili, ma povere, per salvarle dalla corruzione. Ma le traviate e le pericolanti erano molte, e il ricovero non bastava. Allora comprò varie case di mala fama presso porta Ludovica e le fece demolire costruendovi un vasto edificio a guisa di monastero. Qui le lotte che dovette sostenere non furono poche. Tanto essa, quanto i preti che l'aiutavano, in quegli anni di paura per la propaganda luterana, furono accusati a Roma quali fanatici e pericolosi novatori; le famiglie nobili li detestavano pel timore che si tirassero dietro le loro figliuole; i libertini perchè perdevano le loro prede, e il publico, vedendoli andare attorno vilmente vestiti, con la corda al collo e domandare l'elemosina davanti alle chiese, li diceva pazzi. E in verità tali apparivano, e più di tutti la contessa, alla quale, secondo un poeta contemporaneo, le cose più gradite erano gli scherni e le beffe[1]. Per giudicare equamente le sue demenze, bisogna pensare che ella si sottoponeva a ogni sorta di umiliazioni anche per infervorare le sue seguaci, che spesso, o mal sopportando certi contatti, o stanche di rinunce, tornavano alle abitudini di prima. Ma Ludovica proseguiva per la sua strada, e con le sue aderenze ottenne da papa Paolo III l'approvazione alla sua istituzione.

LUDOVICA TORELLI NELLA SUA NUOVA VITA.

(Milano, R. Collegio della Guastalla).

Così il 5 ottobre 1535 (l'anno in cui morì l'ultimo degli Sforza e si iniziò il dominio spagnolo) le convertite o « remisse » come le chiamava il popolo, entrarono nella nuova dimora; nel giorno di natale dello stesso anno fu cele-

[1] At sum ridicula in populos, et stulta per urbem
Iudicor: ex risus res mihi grata venit (Aurelio Albuzio).

brata la messa nella chiesa; il 25 gennaio festeggiarono con gran solennità l'anniversario della conversione di S. Paolo, ponendosi sotto la protezione di lui, e si vollero chiamare Angeliche di S. Paolo, quasi per cancellare il loro passato, anzi vestirono addirittura l'abito bianco, e la contessa mutò il nome di Ludovica in quello di Paola Maria. Direttore spirituale era lo Zaccaria, che contemporaneamente faceva approvare l'ordine dei chierici regolari di San Paolo, i quali per aver scelto a protettore l'apostolo Barnaba, l'amico di Paolo, furono detti Barnabiti.

Il convento si popolò, e la fondatrice provvedeva a tutto; ma come le spese crescevano ed essa aveva ormai abbandonata ogni idea di soggiorno in Guastalla per poter dedicarsi interamente alla sua missione, vendette il piccolo Stato a don Ferrante Gonzaga, suscitando una gran lite fra i parenti, e ne impiegò le rendite per le sue pie opere. Promoveva quindi la fondazione di un simile asilo a Cremona e a Ferrara, e ne avrebbe aperto uno anche a Venezia, se il governo, non tollerando la sua intrusione nella vita intima delle case patrizie, non l'avesse espulsa.

Quantunque avessero una regola e fossero dirette da monache, monache in principio proprio non furono le Angeliche, ma piuttosto educande; nè Paola, per apparire più spregevole delle altre, vestì mai l'abito monacale. E così continuò a vivere fra loro sino al 1553, quando la maggioranza — certo per chiudere la porta a Maddalene, che avevano avuto un passato troppo scandaloso e che non spiravano odor di santità — deliberò di sottoporsi a clausura. Invano ella si oppose a quel voto, che snaturava la sua idea: piena di dolore lasciò quel suo luogo prediletto, lasciò le compagne e andò a fondare un ritiro per signorine nobili ma povere, e perciò più facili ai traviamenti, che con altro indirizzo esiste tuttora, e che da lei è detto della Guastalla. Ivi rimase sino alla morte, avvenuta nel 1569. Fu sepolta nella chiesa di S. Fedele, e quindi trasportata in quella del suo istituto, dove una lapide ne eterna la memoria.

Dopo la clausura il monastero continuò la sua monotona vita al pari di ogni altro chiostro della città; soltanto che esso era preferito dalle novizie di famiglie distinte. Venne soppresso nel 1810: le suore superstiti furono trasferite nel Monastero Maggiore di S. Maurizio, altro ritiro aristocratico, e l'ultima morì nel 1860. Il convento divenne luogo di comune abitazione; il piccolo cimitero sotterraneo, o cripta, fu tramutato in cantina, dove il corpo del loro primo astemio confessore, don Zaccaria, da pochi anni santo della Chiesa, giacque per tre secoli e mezzo (oh comiche vicende umane!) fra botti di vino. Il coro invece fu riscattato e convertito in oratorio; durante la guerra mondiale lo occupò come magazzino l'autorità militare, e tale è ancora.

Lasciamo i morti in pace, e torniamo alla chiesa, un po' invecchiata, ma viva. Aperta nel 1535, non fu terminata che nella seconda metà del secolo. Tutto il rivestimento deve essere stato fatto su disegno di G. B. Crespi, detto il Cerano, perchè opera sua è la facciata Questa, col fianco verso S. Eufemia (l'altro è addossato a case), più che il non lontano santuario di S. Maria presso S. Celso, ci ricorda l'ariosa architettura di S. Fedele, del Pellegrini; costruzioni finite verso il 1580. Non prima di

S. ANTONIO MARIA ZACCARIA, FONDATORE DEI BARNABITI.

tale periodo è certo anche il compimento della nostra chiesa, dovuto con ogni probabilità all'amorosa sollecitudine di S. Carlo che predilesse il monastero di S. Paolo, e alle offerte di qualche nuova monaca.

La facciata è divisa in due piani: quello superiore di ordine corintio; l'inferiore, dorico. Il primo è sormontato da un frontone fiorito di arabeschi, con nel centro una stonata Madonna di Loreto; mentre all'estremità si levano due piramidi, e sul fastigio tre angeli ben modellati: i due laterali del Lasagna; l'altro di mezzo, che regge sul capo un vaso da cui esce bizzarramente una croce, del Preosto. Capitelli, ali, vaso, croce sono di bronzo.

Il piano inferiore è diviso dal superiore per mezzo di una fascia con lieto intreccio di animali, di fiori, di frutta. Sopra la porta, come un quadro marmoreo, si ammira un vigoroso gruppo in mezzo rilievo: S. Paolo caduto

da cavallo fra due compagni, del Vismara; e sotto, sulla curva dell'arco, due angeli uniti da un nastro ornato di mele. Infine tra le colonne un'esuberante mostra dei trofei dell'Apostolo: tromba, catene, corbello, libri, spada, vaso, candelabro, di Andrea Biffi e Iacopo Delbono, artisti che lavorarono anche per S. Maria presso S. Celso. Costoro però non furono che esecutori: ideatore di ogni cosa era stato il Cerano. La demolizione del muro di cinta che circoscriveva l'edificio, ha tolto un elemento estetico: però anche così aperto, l'effetto di grandiosità non manca: l'insieme è di un classicismo florido: solo da qualche particolare s'affaccia la nuova arte barocca.

Ed ora entriamo. La prima impressione è di maraviglia: non si aspettava tanto. La chiesa è piccola, senz'abside, a una sola navata; ma ha una vòlta, alla quale la finta prospettiva dà l'illusione di una grande altezza; e tutto ride di colori, si anima di figure, splende di oro. Affreschi in alto, alle pareti; quadri, affreschi, fregi agli altari; e quasi tutto è opera di tre fratelli: Giulio, Antonio, Vincenzo Campi di Cremona. La si potrebbe chiamare una loro galleria. Poniamoci nel mezzo e cominciamo dall'alto.

La vòlta è divisa in tre sezioni: in quella verso la porta campeggia un angelo che solleva la simbolica colonna della flagellazione; nell'altra, in fondo, un secondo angelo che alza la croce (motivi ripetuti nell'abside della certosa di Garegnano); in quella di mezzo, più vasta, Cristo che ascende al cielo, tutti in iscorcio di sotto in su.

Vincenzo, il minore dei tre fratelli, si cimentò con la maggiore difficoltà: volle dare un'idea del terremoto, che, secondo il Vangelo, scosse la terra, quando Cristo risuscitò. Dipinse il Redentore in iscorcio, entro un velo celeste e raggiante dal volto una divina bellezza. Egli si inalza nel cielo di un sontuoso palagio rettangolare a terrazza, bianco e nero. Lungo le quattro pareti interne, a filo, e quindi in con-

MILANO — LA CHIESA DI S. PAOLO.

trasto con la curva della vòlta, sono disposte (tutte in diverso atteggiamento) quattordici finte statue, entro quattordici finte nicchie. Più in basso risalta una cornice con delle graziose mensoline, e poi quattordici mezzi archi di finestre sfuggenti, in corrispondenza alle quattordici statue. La monumentale terrazza è sostenuta da dieci colonne tortili, cinque a destra e cinque a sinistra, che poggiano su di un cornicione nascente dove principia la curva. Di là da esse, gira lungo il muro imaginario un fregio a tinte vive: volute, animali simbolici e puttini ridenti fra le lettere d'oro che vi sono disseminate e che riunite formano (leggendo da sinistra) *Divo Paulo vasi elec* [tioni].

Questo fregio è limitato da una ringhiera con delle colonnine scorciate, dalle quali pendono attaccate a un nastro otto tabelle, quattro di qua, quattro di là, in giusta positura e che sono tanto naturali, da dare l'illusione che siano proprio vere, di legno, e sospese nel vuoto. Il motto biblico che portano scritto si legge distintamente: (da destra, in fondo): (1) *Ascendo ad patrem meum* (2) *et patrem* (3) *vestrum* (4) *Deum meum et Deum vestrum;* (da sinistra): (1) *et vado ad patrem* (2) *relinquo mundum* (3) *iterum* (4) *exivi a patre et veni in mundum.*

CHIESA DI S. PAOLO — LA GRANDE PARETE IN LUOGO DELL'ABSIDE, CON LA PALA DI ANTONIO CAMPI E DUE AFFRESCHI DI GIULIO.

Sotto ancora si apre una loggia con quattro ingressi per ciascuna delle due ali e riceve luce da finestre con le caratteristiche vetrate cinquecentesche a dischi: hanno colonne binate, il soffitto a cassettoni quadri, divisi fra loro da travicelli rossi con listelli e rosoni dorati. Sui vestiboli stanno la Vergine e undici Apostoli, poichè S. Paolo, quando Cristo risorse, non si era ancora convertito: la Madre fissa

piangente il Figlio; degli Apostoli chi guarda in alto, chi si fa schermo contro la luce folgorante, chi esprime il suo stupore in grandi gesti: tutte figure membrute come certe del Correggio, e che con la loro illusoria vicinanza fanno più lontana la vòlta. Addossate al tratto di muro che divide un'apertura dall' altra, vi sono dieci finte statue di santi in chiaroscuro imitante il marmo, sui loro piedestalli; cinque a sinistra, cinque a destra.

CHIESA DI S. PAOLO — GIULIO CAMPI: IL MIRACOLO DEL MORTO.

Ora lasciamo il centro e mettiamoci presso la porta. Tutte le tabelle si sono stranamente voltate e si leggono con diversa prospettiva; le grandi colonne tortili cascano tutte verso il presbiterio con una inclinazione decrescente fino all'ultima che presenta una linea normale; i soffitti a cassettoni e le colonne binate si sono pure voltati dalla stessa parte; la Madonna e gli Apostoli con tutte quante le finte statue hanno anch'esse subìta la loro metamorfosi: guardano verso noi perchè Cristo non abbassa più la faccia, ma l'ha levata verso la porta; l'angelo con la colonna che sta sopra il nostro capo si è piegato in là, mentre l'altro con la croce appare diritto.

Cambiamo posto: portiamoci al presbiterio. Le colonne tortili che vedemmo arrovesciate di qua, adesso cascano di là, e le più inclinate sono proprio quelle sopra noi che prima erano diritte, mentre ora appaiono tali le ultime. Si sono voltati gli ingressi, le colonne, i soffitti, le finestre, le statue; voltati Cristo e la Madonna e gli Apostoli; insomma tutta la prospettiva è mutata. E la Madre e il Figlio, seguendoci ovunque, si cercano e si incontrano sempre con lo sguardo.

L'immensa finzione è chiusa intorno intorno da un ricco cornicione vero, limitato a sua volta da una fascia, dove scherzano in tutti gli atteggiamenti possibili dei putti nudi maravigliosi tra festoni di fiori e di frutta. Così l'occhio, affaticato dalla grandiosità della costruzione e dalla esuberanza dei particolari e dagl'infiniti giochi di prospettiva, si riposa in in una visione semplice e lieta. La fantasmagoria è ormai cessata: le teste degli Apostoli e della Vergine e le colonne scendenti a terra lungo le pareti non hanno nulla di singolare: notevoli sono soltanto gli angioletti di stucco negli angoli lasciati dagli archi delle cappelle.

Questa chiesa è sorella all'altra di S. Maurizio non solo perchè anch'essa è uno dei monumenti più splendidi del rinascimento in Milano, ma anche perchè invece che dall'abside e dal coro, è chiusa da una parete che la divide dalla chiesa interiore riservata alle monache. Anche qui una finestra sopra l' altare permetteva che partecipassero alle publiche funzioni le Angeliche; le quali potevano essere comunicate attraverso il piccolo sportello che si vede a sinistra, detto appunto comunicatorio.

L'altare, di bei marmi colorati, presso il tempietto ha otto piccoli quadri a mosaico di pietre dure, pur troppo in parte guasti. Sopra vi è un'ancona di Antonio Campi, firmata e con la data del 1580. Rappresenta la Natività allietata da un volo d' angioletti (osservare sul comignolo della capanna il poetico particolare delle due colombine che si imbeccano); più vigorosa dell'altra di S. Maurizio fatta dallo stesso pittore due anni prima.

Di Antonio sono anche i due grandi affreschi delle pareti laterali entro il presbiterio: a sinistra la conversione di S. Paolo stramazzato col cavallo sotto una gran bandiera fiammante, gonfia come una vela; mentre i suoi compagni si reggono appena sui corsieri impennati o si coprono il viso contro il lampo celeste: gli fa simmetria il martirio, che sta di fronte nella parete di destra. La testa pallida, inanimata, enorme, che però ha conservati i suoi lineamenti, giace a terra presso il busto insangui-

nato. Sta a vedere molta folla: il comandante alto sul cavallo, dei soldati con l'insegna romana, degli uomini o delle donne curiosi o commossi. La conversione è solamente firmata; il martirio ha anche la data 1564. Questo, oltre che meglio conservato, è disegnato con maggiore ispirazione ed è più ricco di vita: l'altro pare più ampolloso, e dico pare, perchè è anche più sciupato, tanto che il cavallo del santo, forse in iscorcio, è ormai scomparso.

Più belli e meglio conservati sono i due affreschi ai lati dell'ancona, che si debbono attribuire senza dubbio a Giulio Campi meno facile e fantasioso dei fratelli, ma più signorile e che amava gli armoniosi sfondi architettonici imparati dal padre Galeazzo e dal grande Boccaccino e non avvezzo a dare alle sue figure proporzioni iperboliche. Lo Zaist, in contrasto col Lattuada e anche col Sant'Agostino, assegnò il battesimo a Giulio, e il miracolo del

CHIESA DI S. PAOLO — PARTICOLARE DEGLI AFFRESCHI DEI CAMPI.

morto ad Antonio; ma essi sono troppo rassomiglianti nel disegno, nel colore, nella espressione perchè siano di mani differenti; e poi Antonio li avrebbe firmati, come del resto soleva fare di tutti i suoi lavori notevoli. Nel battesimo di Paolo, che è a sinistra, il santo è raffigurato giovane biondo e ricciuto, con un volto bello, dolce e tutto soffuso di luce ideale, tale insomma da piacere alle Angeliche, delle quali era come lo sposo; nel miracolo, a destra, ci appare adulto, d'una mestizia pensosa. Là è in ginocchio con la spada per terra; qui che si curva a prendere per un braccio un

CHIESA DI S. PAOLO — PARTICOLARE DI UNA CAPPELLA.

morto, su cui piange un fanciullino, certo il figliuolo, e gli dice di alzarsi e di camminare. Molta folla assiste, e fra questa due in iscorcio arditissimo, che guardano da una scala a piuoli. Il morto, che fa pensare al Cristo del Pordenone nel duomo di Cremona, è in uno scorcio di grande effetto e segue lo spettatore dal centro a sinistra: le gambe rigide escono da una sopravveste di tela bianca; il corpo sotto le pieghe si intravede sformato, sformata è la faccia: il colore cadaverico. Così nei quattro affreschi che circondano l'altar maggiore, nei quali il santo ha sempre la stessa fisonomia, sono rappresentati i quattro più importanti episodi della vita di Paolo, a cui la Torelli volle dedicata la chiesa: la conversione, il battesimo, la virtù miracolosa, il martirio.

I Campi hanno sicuramente anche decorate e figurate quattro delle sei cappelle. E' un vero peccato che la maggior parte di questi dipinti non si possano ammirare in tutto il loro splendore perchè danneggiati e per lo più mancanti di luce. Sono fregi a colori e a oro intramezzati da graziose figurine; sono quadretti entro cornici di stucco dorato nelle piccole vòlte, o angeli volanti sul fondo, tra la vòlta e l'ancona; sono gruppi di putti e angioli con canestri di fiori in capo e rami od oggetti simbolici nelle mani, ridenti sui muri, nel breve passaggio da una cappella all'altra, cose che fecero anche nella chiesa di S. Sigismondo presso Cremona. La prima a destra e la prima a sinistra non presentano la bellezza delle altre: le figure sono meno fini, meno vivaci le tinte e gli stucchi troppo accartocciati. Non si può indovinare chi ne fu l'autore; ma più che la mano dei Campi, par di vederci quella del Peterazzani o di qualche loro scolaro.

Ad Antonio Campi, il più noto della famiglia e che fu architetto e storico diligente della sua città, si devono altre due opere: le pale d'altare della seconda e terza cappella a destra (questa è firmata con la data 1581); ma quella della terza cappella a sinistra, che ha tutto il carattere di Giulio.

Nella seconda cappella è rappresentato il martirio di S. Lorenzo, su fondo cupo, in cui le facce e le cose prendono risalto alla luce rossastra di una face tenuta da un garzone. Le medesime tinte cupe coi medesimi giochi di luce artificiale cari ai fiamminghi si hanno nella pala della terza cappella. E' il martirio di S. Paolo. La scena è affatto diversa da quella dell'affresco perchè là si è all'aperto, qui in un sotterraneo, scarsamente illuminato. Colpisce il rilievo della faccia e del busto al lume della fiaccola fumosa: il santo è seduto, ma eretto sulla persona con una forza calma senza spavalderia e senza sgomento, quantunque il carnefice gli abbia posata la mano su una spalla per vibrare giusta la spada già alzata, che troncherà la bella testa che, pur fra i patimenti della prigionia, assomiglia ancora a quella degli affreschi. Questa mi pare un' opera veramente non comune.

Nella terza cappella a sinistra troviamo un'adorazione del Bambino tenuto sulle ginocchia della Madonna: intorno stanno inginocchiati dei giovani eleganti e sopra volteggia un gruppo d'angeli. E' quasi il medesimo tema della Natività; ma molto più grazioso, e con una così fresca morbidezza di tinte e correggesca dolcezza di espressione, che entra veramente nel cuore.

Gli altri quadri appartengono ad altri artisti.

Nella prima cappella a destra un insignificante S. Carlo che riceve il pastorale da Sant' Ambrogio, del milanese Melchiorre Gherardini; nella prima cappella di sinistra un angelo che appare a due santi (forse S. Pietro e Paolo o S. Paolo e Barnaba), buona composizione per disegno e colorito di Simone Peterazzani soprannominato il Veneziano, che fu un non glorioso allievo di Tiziano; infine nella seconda, pure a sinistra, Cristo che consegna le chiavi a S. Pietro: bel dipinto avente per isfondo un albero e dell'aria libera e con un gruppo grazioso di pecore, sotto una delle quali poppa un agnellino, di Bernardino Campi, nuovo grande maestro cremonese, contemporaneo e parente degli altri.

Per mancanza di documenti andati dispersi con la soppressione del monastero, come non si può fissare il nome dell'autore per qualsiasi opera, così non si può determinare in modo preciso l'anno in cui ognuna fu eseguita. Non si erra però ponendo gli affreschi dei Campi fra il 1560 e il '70 poichè Giulio morì nel '72 (Antonio nell' 84 o '85; Vincenzo nel '93); mentre la facciata fu compiuta più tardi, verso la fine del secolo.

Degne di osservazione sono anche le balaustrate delle cappelle, fatte fare insieme con la pila dell'acqua santa nel 1709 dall' Angelica Paola Mariana Spinola, che fece ornare anche il comunicatorio e, dall'altra parte, la ruota, da cui si ritiravano le offerte. Sono in istile barocco, con vasi marmorei di vario colore, dai quali escono dei gigli di ferro dorato, con un angiolino in mezzo e lo stemma di casa Spinola.

La parete centrale che separa le due chiese, a differenza di quella di S. Maurizio, non è affrescata, ma solo deturpata da un gran crocifisso di legno sostenuto da due grossi angeli secenteschi, che veramente stonano.

La chiesa interna, o coro delle monache, non ha che un interesse di curiosità. Ha la medesima altezza, ma è più lunga; tanto che ha cinque cappelle per lato, invece di tre. Nella parete centrale non v'è che una gran tela senza pregio e senza pur la cornice, raffigurante la Madonna, che riceve il dono della maternità dallo Spirito Santo, in mezzo agli Apostoli. Ai lati, in corrispondenza dei due affreschi di Giulio Campi, vi sono due grandi rettangoli nudi. Forse una volta erano coperti da due quadri, che saranno andati a finire chissà dove, come quel polittico della Passione, tanto caro alla Torelli e da lei donato al monastero. Vuota è pur la parte centrale.

CHIESA DI S. PAOLO — PARTE DELLA VÒLTA PRESSO L'INGRESSO.

Nella vòlta non sappiamo quale mediocre artista ha riprodotto fedelmente la finta prospettiva dell'altra chiesa con in mezzo l'assunzione della Madonna e un volo d'angeli, invece del Redentore. Però quale inferiorità nell'atteggiamento e nei colori! Nella decorazione non vi è che qualche piccola differenza in taluni particolari, che l'occhio rileva soltanto dopo una attenta osservazione. Così vi è una colonna tortile in più per lato, perchè questi sono più lun-

ghi, e in più qualche finta statua. Ma la fascia maravigliosa dei putti è sostituita da un fregio insignificante, dove ha valore storico il solo stemma dei Borromei, che conferma la protezione di S. Carlo per le giovani traviate, che là entravano per redimersi. Gli Apostoli sono stati ritratti abbastanza vivacemente: manca la Vergine, al cui posto è stato messo S. Paolo, in gran parte cancellato.

Sopra la terza cappella del fianco sinistro rispondente alla metà, fu tagliato il cornicione per appoggiarvi l'organo, di cui non è rimasto lassù che un travicello di sostegno.

Le cappelle di destra, per quanto i monti di indumenti e di coperte lasciano vedere, furono dipinte nel seicento e nel settecento; a sinistra, al contrario, è decorata solamente la prima, che conserva anche qualche nome di monaca defunta. Dopo questa, tutto è nudo; è interrotto perfino il fregio sotto il cornicione. Nuda è anche la parete sopra la porta, da dove guarda giù nel vuoto un altro Cristo, sostenuto da due angeli meno gonfi. Da questo si vede che i lavori venivano fatti a poco a poco, quando c'erano danari, e che, dopo il primo entusiasmo, molte monache ricche il convento delle Angeliche di S. Paolo converso non le ospitò più. Altra storia e forse altro splendore avrebbe avuto, se le prime fanatiche non ne avessero voluta la clausura, ossia la decadenza, contro il volere della fondatrice, che, dopo avervi spesi ottantamila scudi, lasciò il suo patrimonio a una istituzione più caritatevole, che fiorisce ancora.

FRANCESCO BARTOLI.

CHIESA DI S. PAOLO — LA VÒLTA CON LA FINTA PROSPETTIVA.

CRONACHE.

UNA MOSTRA GARIBALDINA.

S'è aperta al pubblico il 6 novembre, nel Castello Sforzesco di Milano, e vi rimarrà aperta sino a dopo Sant'Ambrogio — ossia sin verso il mezzo dicembre — la mostra dei principali cimelî garibaldini ond'è costituita la « Raccolta Curàtulo » testè acquistata a Roma dal Comune milanese per 150,000 lire, delle quali una parte, 10,000 lire, venne fornita da due volonterosi cittadini.

Si tratta d'una raccolta di grande importanza storica. Con essa il milanese Museo del Risorgimento viene a possedere la più ricca collezione garibaldina che esista e sarà possibile ritessere *ex-novo* la vita di Garibaldi. Il prof. comm. Giacomo Emilio Curàtulo, un siciliano residente a Roma ove fu in costanti affettuosi rapporti con la famiglia Garibaldi, compose la sua raccolta adagio adagio, un po' per acquisti diretti ed indiretti, un po' per doni ricevuti, e giunse così a riunire con diligente amore ben 3828 documenti accuratamente catalogati e alcune centinaia fra ritratti, busti, medaglie, stampe, oleografie, bronzi, camei e cimelî varî riguardanti l'Eroe e i suoi familiari e una folla di personaggi ch'ebbero parte nella nostra Epopea nazionale.

Non tutto questo preziosissimo materiale figura nella attuale mostra. Lo hanno selezionato con opportuni criterî di proporzione il cav. uff. dott. Ettore Verga direttore del Museo del Risorgimento e il suo collaboratore cav. dott. Antonio Monti, limitando l'esposizione alle cose più rappresentative e interessanti. Ed è però soltanto per questa volta che taluni delicatissimi documenti saranno esposti al pubblico, sia pure attraverso la protezione isolatrice dei vetri. Sono documenti — e ve n'ha gran numero nella Raccolta Curàtulo — vergati a matita e per ciò suscettibili di più rapido deterioramento, per cui occorrono speciali cure alla loro conservazione e si sta all'uopo studiando l'adozione di certuni reagenti chimici meglio adatti a « fissare » i segni.

Ma ciò ch'è esposto è già un'abbondante messe della Raccolta, è il fior fiore prescelto e offerto con dottrina e con buon gusto al commosso esame dei visitatori. E' con una dolce emozione, è con un senso profondo di rispetto che si entra e ci si aggira in questa sala ch'è un tempio e ci si accosta a queste vetrine che sembrano costituire altrettanti altari per il nostro culto devoto di memori italiani. La mostra è allogata nella cosidetta Sala delle Statue, la quale guarda sul quieto e austero cortile della Rocchetta tutto odorante di passato. E le statue ci son davvero, torno torno nell'ampia sala, e paiono vigilare, sacerdotesse bianche e silenziose. Forse turba un poco la loro presenza che un po' domina e un po' distrae, ma eliminarla non si poteva poi che, dopo tutto, codesti marmi sono i padroni di casa o piuttosto gl'inquilini di pien diritto, mentre le reliquie garibaldine non sono se non delle ospiti gradite sì ma passeggiere.

MILANO — IL CASTELLO SFORZESCO.

I documenti occupano dieci larghe vetrine basse, nelle quali s'allineano aperti coll'ausilio di opportuni cartellini; i cimelî veri e proprî son distribuiti in alte vetrine separate e tutt'in giro si drizzano i busti, i ritratti, le pitture d'argomento garibaldino. Come dicevo, è veramente un tempio, questo, dedicato a Garibaldi; e la figura dell'Eroe vi signoreggia viva e possente, vi si muove col suo bell'impeto generoso, vi parla or con la sua calda eloquenza or con la sua buona semplicità, vi si rivela tutta bagliori e suoni, anima proteiforme e immensa dinanzi alle manifestazioni della quale si rimane soggiogati nello stupore e nella venerazione, pur se tratto tratto faccian capolino strani contrasti di debolezze umane. Queste, anzi, contribuiscono forse meglio a farci amare l'Eroe poichè ce lo fan sentire uomo fatto di carne e per ciò tanto più ammirevole se, sollevandosi sul peso greve della materia insidiatrice, seppe spaziare sublimemente in una sfera luminosa di spiritualità.

Quanto più il tempo ci allontana da lui tanto più noi lo vediamo circonfuso d'un'aureola sacra. Ciò è bene poich'è bene che figure come questa assurgano alla divina funzione di numi tutelari. Ma è pur bene accostarsi con pia curiosità ai giganti per vederli da vicino e osservare di che son composti e studiarne la complessa natura e le espressioni e le gesta: per meglio additarli, fulgidi esempî, alle genti; per imparare.

Due delle vetrine di questa mostra raccolgono molte fra le « caricature » di cui fu oggetto Garibaldi in Italia e fuori. Ma il libero sorriso dei contemporanei non induce più noi, che già siamo i posteri, al gaio dileggio. Noi vediamo il gigante nella prospettiva della distanza e se pur talora esso, nella sua intimità rivelata, ci fa sorridere, noi chiniamo nondimeno reverenti il capo, affascinati dalla sua sovrastante grandezza.

LA BARCA DELL'INDIPENDENZA GRANDE DIPINTO ALLEGORICO DEL 1848.
(Milano, Castello Sforzesco).

*
* *

Nella mostra i documenti sono suddivisi in questo modo: documenti familiari e personali di Garibaldi; autografi di lui, ossia diarî, poesie, romanzi, scritti biografici, scritti politici, appunti varî; lettere autografe; lettere d'altri a Garibaldi e a personaggi diversi. Quest'or-

dine, materiale e cronologico, permette al visitatore di seguire, nei suoi momenti essenziali, la vita militare, politica, intellettuale e familiare dell' Eroe, dal suo battesimo all' atto di suggellazione della sua tomba in Caprera.

Ecco infatti, nella prima vetrina, la fede di battesimo di Giuseppe Maria Garibaldi, figlio del negoziante Gian Domenico Garibaldi e di Madama Rosa Raimondo... E' datata da Nizza il 14 febbraio 1831 e sottoscritta da don Antonio Carlone, rettore-economo della parrocchia di S. Martino. E di contro a questo documento, un altro ch' è pure un atto estremo di quella vita: le disposizioni testamentarie e il testamento politico di Garibaldi, con la sua minuta vergata a matita. E' qui, suggestiva, l'appendice testamentaria che dispone — invano — per la cremazione.

« Caprera 2 Luglio 81

« Appendice al mio testamento

« 1° - Essendo assoluta mia volontà di avere il mio cadavere cremato, io lascio le disposizioni seguenti:

« 2° - Il mio cadavere sarà cremato al punto da me scelto e marcato con un'asta di ferro portante un ingranaggio alla parte superiore ove si appoggeranno i piedi del feretro.

« 3° - La testa del feretro si appoggerà sul muro a tramontana dell'asta. E la testa, come i piedi del feretro, saranno assicurati da catenelle di ferro.

« 4° - Il mio cadavere nel feretro, ossia lettino di ferro, avrà il volto scoperto e vestito con camicia rossa.

« 5° - Al Sindaco si parteciperà la mia morte quando il mio cadavere sarà incenerito completamente.

« 6° - Molta legna per il rogo.

« G. Garibaldi ».

PANCIOTTO INDOSSATO DAL MARTIRE POPOLARE ROMANO CIRERUACCHIO (ANGELO BRUNETTI) NEL 1846.
(Milano, Castello Sforzesco).

Ed ecco due documenti matrimoniali, uno che lega e uno che discioglie. Il primo è la fede di matrimonio con Annita, che esclude definitivamente i dubbî affacciati da alcuni storici sulla legittimità di quella unione. L'altro è l'istanza del 1871 a Re Umberto per l'annullamento del matrimonio contratto il 24 gennaio 1860 con la marchesa Giuseppina Rai-

mondi a Fino Mornasco, matrimonio che, come si esprimeva il generale, « non ebbe la sua naturale consumazione » per il deplorevole equivoco ormai a tutti noto.

C' è poi il passaporto rilasciato nel gennaio 1856 dal console francese di Nizza a Garibaldi sotto il falso nome di Joseph Pane e del quale egli doveva servirsi per andare a liberare Poerio e Settembrini e Spaventa rinchiusi dai Borboni di Napoli nell'ergastolo di Santo Stefano. C' è lo « stato di servizio » dal 1838 al 1871, un prezioso autografo nel quale sono segnate le date dei principali combattimenti ai quali Garibaldi partecipò. Ci sono documenti delle sue guerriglie americane; c'è l'originale del decreto

CAMICIA ROSSA INDOSSATA DA GARIBALDI.
(Milano, Castello Sforzesco).

di nomina a maggior generale comandante il Corpo dei Cacciatori delle Alpi per la campagna del '59, firmato da Cavour del quale esiste pure una interessante lettera in argomento; e c' è il decreto che, dopo quella campagna, assegna a Garibaldi la medaglia d'oro al valor militare con le relative duecento lire annue.

Tra gli autografi figurano, e sono interessantissimi: il giornale di bordo del '56, la raccolta degli esercizî trigonometrici; il manoscritto delle « memorie » in alcuni punti diverso da quello definitivo che servì per la stampa; il poema autobiografico dove Garibaldi narra in versi endecasillabi le sue gesta dalla vita di corsaro alla ferita d'Aspromonte; il manoscritto del romanzo « I mille » e quello del romanzo « Cantoni il volontario »; i quaderni contenenti annotazioni agricole e conti coi pastori di Caprera e i lavori agricoli di Garibaldi; i diarî con dieci anni di annotazioni meteorologiche e pastorizie inframmezzate bizzarramente da ricordi e anniversarî storici annotati giorno per giorno dal '64 al '74, pieni di strano sapore attraverso al disinvolta ortografia di questo mirabile Cincinnato moderno.

Tra i documenti di carattere politico ap-

IL « CREDO » DI MAZZINI.
(Milano, Castello Sforzesco).

paiono notevoli in guisa particolare lo statuto del Battaglione della morte, fregiato dal pittoresco figurino della macabra uniforme; le condizioni d'armistizio che il 30 maggio 1860 il generale Lanza voleva imporre a Garibaldi, da questi trascritte a bordo della nave *Hannibal*; numerosi programmi e appelli agli italiani e indirizzi alla gioventù; considerazioni sulle battaglie di Lissa e di Custoza con critiche a Cialdini; pensieri e sfoghi sulla monarchia e lo scritto « Due parole di storia » che illumina i suoi dissidî con Mazzini. Notevoli pure i diplomi massonici, fra cui uno americano monumentale, pittoresco d'emblemi e di fregi.

Tra i carteggi che affollano le vetrine sono commoventi ed esaltanti alcune lettere ad Annita: una, per esempio, del 10 marzo 1848 scritta in lingua spagnuola (« Mi quirida Anita... ») da Montevideo quando ella, precedendolo, era giunta a Nizza; e un'altra del 21 giugno 1849

PROCLAMA DIRETTO DA GARIBALDI AGLI ITALIANI DA CAPRERA IL 25 NOVEMBRE 1860.
(Milano, Castello Sforzesco).

Vedrai Mancini a nome mio, e lo
ringrazierai sommamente per le prove
d'amicizia preziosa concedutemi —
Dirai a lui: che le cento mille lire, pe-
sandomi sulle spalle come la camicia
di Nesso - io ho incaricato Riboli di pu-
blicare la mia ultima lettera di non
accettazione —
Differendo ne avrei perduto il sonno -
avrei sentito ai polsi il freddo delle
manette - le mani calde di sangue —;
ed ogni volta che mi fossero giunte notizie di
depredazioni governative - e di pubbliche
miserie mi sarei coperto il volto dalla
vergogna —
Ai nostri amici ed al parlamento
in generale - immensa gratitudine - ci-
ò detto però - la di cui missione è di
impoverire il paese per corromperlo - che
si cerchi dei complici altrove —
Sempre tuo
G. Garibaldi

LETTERA DI GARIBALDI AL FIGLIO MENOTTI.
IN ESSA L'EROE RIFIUTA CON FIEREZZA IL DONO NAZIONALE.
(CAPRERA, 21 DICEMBRE 1874).
(Milano, Castello Sforzesco).

magnifica d'amor patrio che divampa purissimo in frasi come queste: « Noi combattiamo sul Gianicolo e questo popolo è degno della passata grandezza. Qui si vive, si muore, si sopportano le amputazioni al grido di Viva la repubblica. Un'ora della nostra vita in Roma vale un secolo di vita! Felice mia Madre di avermi partorito in un'epoca così bella per l'Italia... ».

Di grande interesse sono parecchie e importanti lettere a Nino Bixio e a Rosolino Pilo durante i combattimenti del '60 in Sicilia, una delle quali, datata il 16 maggio da Calatafimi, esordisce: « Ieri abbiamo combattuto e vinto; dite ai Siciliani che è ora di finirla e che la finiremo presto ». Ed ecco la storica lettera da

Caprera 2 Luglio 81
Appendice al mio testamento
1° Essendo assoluta mia volontà di
avere il mio cadavere cremato - io
lascio le disposizioni seguenti:
2° Il mio cadavere sarà cremato al punto,
da me scelto e marcato con un'asta di
ferro portante un ingranaggio alla parte
superiore ove si appoggeranno i piedi del feretro —
3° La testa del feretro si appoggerà sul muro
a tramontana dell'asta - E la testa, come i
piedi del feretro, saranno assicurati da
catenelle di ferro —
4° Il mio cadavere nel feretro - ossia lettino
di ferro avrà il volto scoperto e vestito
con camicia rossa —
5° Al Sindaco si parteciperà la mia morte
quando il mio cadavere sarà incenerito
completamente —
6° Mottarogna per il rogo —
G. Garibaldi

LE ULTIME VOLONTÀ DI GARIBALDI RIGUARDANTI LA CREMAZIONE DEL SUO CADAVERE.
(Milano, Castello Sforzesco).

GOFFREDO MAMELI — RITRATTO AD OLIO DELL'EPOCA.
(Milano, Castello Sforzesco).

Napoli a Vittorio Emanuele — di pugno di Crispi ma con correzioni autografe di Garibaldi — con la quale si rimetteva al Re il potere su dieci milioni d'italiani. A questa lettera può collegarsi, in tema di disinteresse, l'altra del dicembre '74 diretta al figlio Menotti per ricusare il dono nazionale con stupende parole: « ...Differendo ne avrei perduto il sonno, avrei sentito ai polsi il freddo delle manette, le mani calde di sangue, ed ogni volta che mi fossero giunte notizie di depredazioni governative e di pubbliche miserie mi sarei coperto il volto dalla vergogna... ».

Ah, non l'aveva, no, Garibaldi, la stoffa del pescecane! Spirito magnanimo, egli, che spese la sua vita per la libertà dei popoli, sognava anche l'avvento della loro pace; ed ecco un

appello a Guglielmo I, l'imperatore germanico, per invitarlo a promuovere un Congresso delle nazioni, e un altro a Bismarck per suggerire un Arbitrato mondiale che ponesse fine alle guerre. Quest'ultimo è tipico nella sua concisa chiarezza e a rileggerlo oggi se ne ritrae una sensazione singolare. Diceva Garibaldi, scrivendo da Caprera il 20 dicembre 1872:

« Principe

« Voi avete operato delle grandi cose nel mondo: compite oggi la brillantissima vostra carriera coll'iniziativa d'un Arbitrato mondiale.

« Germania, Inghilterra, Italia, Svizzera, ponno molto bene servir di nucleo attorno al quale si riuniranno Svezia, Danimarca, Olanda, Belgio, Grecia, e poi Francia, Spagna, Russia, Austria ed America. A Ginevra sede dell'Istituto, si mandino delegati d'ogni Stato.

« 1° Guerra impossibile tra le Nazioni.

« 2° Ogni dissidio tra esse, giudicato dall'Arbitrato mondiale.

« Con tale risultato voi avrete meritato la gratitudine universale.

« V^ro^ dev.^mo^ G. Garibaldi ».

Non so se e che cosa il grande Ottone abbia risposto a questa lettera... E sì che di lettere a Garibaldi ce n'è una moltitudine, e piovute da ogni parte e scritte da fior di uomini — e di donne. Per esempio, ce ne son nove di pugno di Vittorio Emanuele, dirette al Dittatore in Sicilia prima e quindi a Napoli. In una, del 26 ottobre 1860, dopo l'incontro di Teano, il Re descrive il combattimento sostenuto dai piemontesi sulle alture di S. Giuliano; in un'altra il Re risponde intorno alla consegna del potere fattagli da Garibaldi. C'è poi un gustoso fascio di letterine di Mazzini al « caro Garibaldi » e qua e là, tra le epistole d'illustri personaggi, fan capolino le meno politiche ma certo più appassionate lettere di donne a cui l'Eroe aveva fatto girar la testa.

GARIBALDI — RITRATTO AD OLIO DIPINTO DAL VERO DA SAVERIO ALTAMURA.
(Milano, Castello Sforzesco).

Era sì vivo e vasto il fascino ch'Egli esercitava su tutti i cuori!...

* * *

Numerosissime figurano nella Raccolta le stampe, le oleografie, le pitture e le fotografie riguardanti persone luoghi ed episodî dell'epopea garibaldina, e pur numerosissime son quelle che ritraggono l'Eroe nei varî periodi della sua vita. Notevoli fra gli altri il ritratto eseguito dal Valinski a Montevideo nel 1845, quello molto espressivo dell'Altamura, del 1849, quello potentissimo che Domenico Morelli e-

seguì nel 1860 e quello del '61 di Gerolamo Induno; tutti, ben s'intende, côlti dal vero. E interessanti sono altresì i busti e le teste del generale, sia quelle incise in medaglie e camei, sia quelle libere nel bronzo e nel marmo come la poderosa testa modellata dal Fontana. C' è anche, per una bella fotografia del 1867, la mano di Garibaldi, presso la quale si legge una fiera frase tracciata dalle sue forti dita: « Possa la mano mia che avete impronta servire la causa dell'Italia e dell'Umanità ».

Preziosi cimelî ci si offrono dell'eroica Annita. Una miniatura di lei eseguita dal vero nel 1845 a Montevideo dal pittore Gallino e della quale il figlio Ricciotti afferma ch'è l'unico e vero ritratto della madre sua. E una ciocca di capelli dell'eroina. Testimonia in proposito Ricciotti: « Capelli di mia Madre, Annita Garibaldi, raccolti il 10 agosto 1849, quando il suo corpo fu trasportato nel piccolo cimitero di Mandriola, dissotterrandolo dalla sabbia della landa della « Pastorara », dove il fattore Ravaglia, la sera del 4 agosto, lo aveva ancora caldo nascosto per isfuggire la persecuzione degli Austriaci ».

Non si legge senza un fremito. Si rievoca, si ricorda, si pensa. C' è qui la suggestione piena d'evidenza ch'emana dalle figure e dalle cose. Dinanzi a queste reliquie i nostri occhi si velano... Ecco una ciocca dei capelli di Garibaldi, tagliati sul suo capo venerando negli ultimi mesi della sua vita a Caprera, e un ciuffo della sua barba bionda... Come guardare questi sacri avanzi senza emozione? Il suo volto leonino ci riappare. Noi lo vediamo, noi lo sentiamo qui intorno dove tante cose che furon sue ci parlano di Lui. Ecco, a completare la dolce illusione, un suo berretto rosso a ricami d'oro, e un altro, tricolore, con su il trifoglio e l'arpa d' Irlanda, che le dame irlandesi gli donarono nel '64; e lì la sua bella botola americana per il prediletto *mathe*, e il suo albo musicale con le armonie preferite che Teresita gli cantava, la sera, e gli sonava al cembalo...

GARIBALDI.
RITRATTO AD OLIO DIPINTO DAL VERO DA DOMENICO MORELLI.
(Milano, Castello Sforzesco).

GIUSEPPE MAZZINI SUL LETTO DI MORTE
AVVOLTO NELLA SCIARPA DI CARLO CATTANEO.
(Milano, Castello Sforzesco).

Ma no. Non è così che vogliam raffigurarci Garibaldi! E' intimo, sì, ma soverchiamente, forse. Ha un'aria di buon vecchio borghese in papalina e pantofole, seduto placido presso il caminetto scoppiettante. No. Meglio amiamo rievocar l'Eroe battagliero e gagliardo; e allora ecco piuttosto una verde candela di quelle da lui fabbricate in America in un periodo d'esilio, quando lavorava a Staten Islands come semplice operaio nella cereria di Antonio Meucci; o ecco laggiù, accanto a un bizzarro panciotto di Ciceruacchio, la sua bella camicia rossa, e qui la sua sciabola di guerra e la spada d'onore degli ammiratori di Newcastle, il frustino di Mentana, la palla innocua di Velletri, la pezzuola intrisa del sangue d'Aspromonte e la stampella che, dopo la ferita, servì al convalescente Eroe...

Qui, sì, c' è Garibaldi, quale lo ripensiamo noi; e intorno fiammeggiano bagliori d'epopea.

ULDERICO TEGANI.

L'ESPOSIZIONE POSTUMA DI LUIGI CONCONI.

Subito dopo che Luigi Conconi morì — or saranno quattr'anni — si parlò di organizzare una mostra delle cose sue personali nel caratteristico studio ove aveva per tanti anni vissuto, lavorato e sognato, nè mancarono le sollecitazioni alla famiglia, perchè di quanto di suo l'artista aveva lasciato nello studio stesso, fosse fatta un'asta, profittando del rumore creato attorno al nome, dalla morte.

Nè un proposito, nè l'altro trovarono realizzazione e fu bene sia stato così. Allorchè Luigi Conconi morì si sentì sovratutto che era venuto meno alla vita artistica milanese un tipo gustoso e geniale, ma la bizzarria che fu come il condimento della sua vita semplice e della sua arte personalissima, avrebbe assunto (se l'esposizione fosse stata tenuta in quel suo studio tutto disseminato di pipistrelli, di gatti mummificati, di foche imbalsamate, di cristalli naturali mastodontici, di tronchi di legno dalle forme inverosimili o tarlati così da assumere un aspetto fantastico) una prevalenza eccessiva sulla sua arte. E fu anche fortuna che la famiglia abbia potuto salvare dall'asta la produzione ereditata dall'artista, facilitando così la mostra postuma, che ha trovato posto nelle sale della Galleria Pesaro a Milano.

Gli anni trascorsi hanno messo nella penombra la persona così caratteristicamente lombarda di Luigi Conconi, il suo umorismo pacato, per lasciare emergere la figura dell'artista, che ebbe un'attività forse disordinata e irrequieta, ma multiforme e continua e che malgrado ciò fu condannato per tutta la sua vita a sentirsi trattare da ozioso e infecondo. A lui mancò certamente un metodo non dirò di lavoro, ma di messa in valore del suo lavoro. Esponeva

LUIGI CONCONI.

LUIGI CONCONI: IMBARCO A QUARTO.

LUIGI CONCONI: INTERMEZZO.

quando era tirato per i capelli, ma mai ad alcun critico egli fece la corte o ne sollecitò le lodi. Ebbe dei premi all'estero, ma pochi lo seppero, e certo non per bocca sua. Io posso,

LUIGI CONCONI: GIOVINEZZA.

come giornalista, attestare che in trent'anni di amicizia mai fui richiesto di dire per lui una parola che fosse un « soffietto ».

Se per molti l'esposizione Conconi alla Galleria Pesaro fu una sorpresa, per gli amici e gli ammiratori dell'artista fu una soddisfazione, poichè un lato della sua personalità, quello della pittura, al quale aveva dedicate le maggiori sue cure, risaltava in una pienezza e molteplicità di cui non avevano forse prima avuta l'idea.

Non fece parte, è vero, della mostra la produzione architettonica di Luigi Conconi, che ebbe esaltatori eminenti, da Luigi Perelli a Vittore Grubicy, da Carlo Dossi a Luca Beltrami, e la mostra stessa, per la necessità di far posto a quanto avrebbe potuto e dovuto essere venduto, non potè accogliere che alcune delle opere dell'artista. Quando si pensi che io ho un amico il quale possiede una quindicina

LUIGI CONCONI: RITRATTO DI SIGNORA.

di pitture e acquarelli dell'artista, fra i quali il *Temporale al convento* è d'una semplicità e di una evidenza così suggestive, e che non fu richiesto di esporle, e che molti altri amici si trovano nello stesso caso, ognuno può farsi una idea adeguata di ciò che sarebbe riuscita questa mostra, se, effettuata in locali più ampii, avesse potuto raccogliere un maggior numero di opere. Forse in pochi casi si sarebbe riscontrata una tale fecondità artistica, quanto in questo pittore, che fu detto infecondo, solo per aver promesso a destra e a sinistra, per bontà e desiderio di accontentare chi si rivolgeva a lui — come notò giustamente Luca Beltrami in un volumetto pubblicato per la circostanza di questa mostra — più di quanto non avrebbe potuto mantenere.

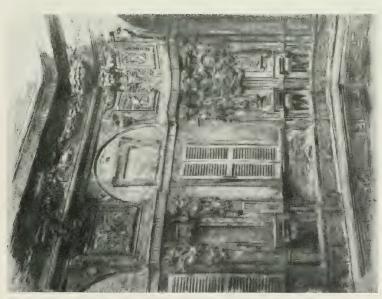
LUIGI CONCONI: CHI DI VOI È SENZA PECCATO SCAGLI LA PRIMA PIETRA.

LUIGI CONCONI: NASTAGIO DEGLI ONESTI.

Ma anche malgrado ciò che manca, la mostra dà un'idea esatta dell'arte di Luigi Conconi. Esso fu detto un « cremoniano » e la maggior tela esposta — *L'intermezzo* — fa con quei suoi vivaci contrasti di bianco e nero, con quelle sue luci tangenti, ripensare all'*Edera* e a Tranquillo Cremona. Se non l'identica tecnica, è la stessa passione che anima i due lavori, ma malgrado ciò noi avvertiamo che non ci troviamo di fronte a un imitatore. Se imitazione, e imitazione pedissequa fosse, come alcuni vogliono, rimarrebbe a spiegarsi il fenomeno, come dopo tanti anni questo quadro — d'intonazione romantica, aggravato da figure più grandi del vero — sappia sprigionare ancora una suggestione così viva e potente. E' che, a parer mio, Cremona e Conconi furono non già il maestro e lo scolaro, ma due amici vissuti nella stessa atmosfera sentimentale e nello stesso clima pittorico, dei quali il più anziano ed esperto esercitava naturalmente una più viva influenza. Noi vediamo infatti che man mano il clima e l'atmosfera artistici si mutano e il giovane Conconi si fa uomo, egli assume una personalità propria. Ed è una personalità che si avverte e s'imprime in ogni cosa ch'egli faccia o ch'egli tenti. Ci sia o non ci sia la firma, si tratti d'un quadro di genere, allegro

LUIGI CONCONI: NOVELLIERI.

LUIGI CONCONI: ACQUAFORTE.

LUIGI CONCONI: AUTORITRATTO (ACQUAFORTE).

come una delle sue barzellette (alla mostra ve ne sono vari : *La giuria*, *Dieci in filosofia*, *Le lumache*, *Temporale*) o di un ritratto (e fra questi ve ne sono dei veramente belli e potenti, che vanno dall'incisività pensosa di quello qui riprodotto alla poesia del *Giovinezza* in cui è ritratta una sua figliuola) o di paesaggi ispirati a motivi architettonici (ve ne sono nella mostra parecchi, *La cupola di S. Carlo*, il *Lato del Chiostro di Voltorre*, *Notte*, *Palazzo della Pace*, *Mattino*, che dimostrano quanto questo architetto, mancato per volontà propria, abbia sentito la poesia dell'architettura) o puramente fantastici (come *La strada del Mago*) o di pura osservazione (*Tramonto*, *Meriggio*) o di interni d'imaginazione (come quella potente *Casa del Mago*) o di soggetti da fiaba in cui ami insistere o epici (come il *Garibaldi che salpa da Quarto*) o di composizione storica (come il *Cristo e la Maddalena*) o di pastelli o di acquarelli o di disegni acquarellati o di acqueforti (poi che fu acquafortista tra i primissimi e il suo *Arco di Tito* e il suo *Palazzo Marino* sono capolavori), si tratti insomma di qualunque genere il più disparato, immediatamente chi guarda avverte che è opera del Conconi, quantunque così diversi sieno spesso il soggetto, l'ispirazione pittorica, i mezzi e i propositi tecnici.

La vecchia massima zoliana, che l'arte è la natura vista attraverso un temperamento, trova una particolare evidente applicazione in Luigi Conconi. Con una correzione però : che la parola *natura* va mutata per lui nella parola *vita*, poichè egli sentì la natura quale espressione di vita vissuta. E appunto perchè la personalità è forte, spiccata, essa plasma e colora di sè stessa ogni sua creazione, sia essa tratta dalla vita o dal sogno, che è pur tanta parte della vita. E la plasma sovratutto di un gusto così fine, così originale, così delicato, e la colora sempre d'una poesia così musicale e canora, da far presentire che questo artista, come in vita fu un *tipo*, diventerà ogni giorno più — malgrado le deficienze, i difetti e le stranezze, fra il realismo di Filippo Carcano, idealizzato da Mosè Bianchi e dal Gignous, il romanticismo di Tranquillo Cremona e di Daniele Ranzoni, il misticismo di Gaetano Previati, di cui alcuni elementi si fusero nella forte personalità di Giovanni Segantini — una personalità eminente della scuola lombarda, che tutti ricorda, ma nessuno riproduce, che leggiera ed agile come una farfalla va ove più che la bellezza del colore un profumo ideale l'attira, inebbriandosi, ma mai a tal segno da poter dimenticare sè stessa.

LUIGI CONCONI : MERIGGIO.

A. G. Bianchi.

UNA LIETA SPERANZA DELL'ARTE: MATILDE SARTORARI.

Chi guardi al ritratto di Matilde Sartorari, nel suo bel costumino marinaro, pensa ad un fiore di giovinezza appena dischiusa, che abbia

MATILDE SARTORARI.

sì e no lasciate le bambole e gli altri giuochi prediletti dell'infanzia.

Ed è così per quel che è l'età (sedici anni appena!) e per gli atteggiamenti dello spirito in molte ore della laboriosa giornata. Ma con questo, anzi al di sopra di questo, c'è in Matilde Sartorari (*Tildina,* come la chiamano gli amici) una natura pensosa e osservatrice, un puro e vivo fuoco d'arte che, se opportunamente secondato, ci potrà dare in un prossimo domani una vera eletta artista!

Se ora, edotti dal breve commento, voi torniate ad osservare il ritratto della piccola marinara, vedrete che in quei dolci occhi ombreggiati sotto la selva lucida dei corvini capelli, nella bocca serrata e forte, nell'atteggiamento del volto si rivelano un pensiero e un'energia che fan strano contrasto con le forme leggiadramente infantili. Tildina Sartorari, com'è sovente dei temperamenti precocemente privilegiati, è piuttosto taciturna: e, se mai, preferisce interrogarvi, approvarvi, rispondervi con l'improvviso sorridere luminoso dei suoi occhi intensamente azzurri.

Fu per un caso che Tildina Sartorari si rivelò artista a sè e agli altri. Appartenente a cospicua famiglia del Veronese, le vicende della guerra, ai giorni tragici di Caporetto, la condussero a Firenze insieme alla sua eletta mamma. Mentre la mamma, stabilitasi appena in Firenze, imprendeva ad alternare la sua generosa attività fra i feriti e mutilati di guerra e la ricerca delle cose d'arte (di cui la nobile signora è competente e innamorata), la piccola Matilde veniva osservando i prodigi d'arte della città insigne con uno stupore e un'emozione raccolta ed intensa. Visitò, così, gli « studî » dei più notevoli artisti di Firenze; fra gli altri quello di Francesco Gioli. E fu appunto l'illustre pittore, che, subito notando il fervore della fanciulla per ogni espressione d'arte, la invogliò e la incoraggiò a dedicarsi allo studio della pittura. Credo, anzi, che il Gioli le impartisse

M. SARTORARI: MIA MADRE SULLE RIVE DEL GARDA.

le prime lezioni. Poi, colto il maestro da una malattia della quale s'è fortunatamente ristabilito del tutto, la affidò a quell'altro pregiato artista che è, nella sua modestia eccessiva, Cesare Ciani. Ciò avveniva poco più che due anni e mezzo fa.

Con tenacia mai smessa, con passione gioiosa

M. SARTORARI: MIA MADRE E I FIORI.

Matilde Sartorari faceva tali progressi, che, a un anno o poco più dagli inizî, poteva vedere ospitati ben 38 suoi dipinti ad una *Esposizione individuale* nelle aristocratiche sale di quel *Lyceum* fiorentino, ben noto per le sue benemerenze artistiche e sociali e pure per la tradizionale rigidezza nell'aprire le porte alle espressioni d'arte o letterarie.

S'era sul finire di giugno dello scorso anno. Io fui presente all'inaugurazione. Sebbene a stagione inoltrata e con niuna organizzazione di sapiente *réclame*, la *mostra* Sartorari fu subito un successo. Artisti autorevoli e austeri, quali Francesco e Luigi Gioli, l'Holländer, il Bicchi, il Corcos, il Mannucci, sostavano, incuriositi e ammirati, dinnanzi ai dipinti; a stento riuscendo a persuadersi che autrice ne fosse una bimba quindicenne. Il meglio del mondo aristocratico e intellettuale fiorentino visitò la *mostra*; e la critica, a mezzo dei suoi più autorevoli rappresentanti, quali Ferdinando Paolieri, Mario Tinti e Serse Alessandri, dedicarono lunghi articoli di lodi, quasi senza riserve, alla piccola artista, che faceva concepire di sè così alte speranze. Ferdinando Paolieri, sopratutto, scrittore di forte intuito nè troppo facile alla lode, ne fu un sostenitore entusiasta: a voce e ne' suoi articoli. La *mostra* di Matilde Sartorari, nei brevi giorni in cui rimase aperta, fu, può dirsi, l'avvenimento d'arte cittadino; nè mancarono anche, a dare pratica sanzione al successo, i numerosi acquisti. Da allora i progressi sono stati continui e rapidi; e noi riteniamo, pertanto, che i lettori dell'*Emporium* ci saranno grati se offriamo loro, come assoluta *primizia,* la riproduzione di taluna fra le più recenti tele di Tildina Sartorari e accenniamo brevemente ai caratteri peculiari dell'opera sua [a tutt'oggi.

M. SARTORARI: VECCHIA ALLA CALZA.

M. SARTORARI: RITRATTO DI ADELINA SARTORARI.

M. SARTORARI: MATTINO AL MERCATO DI S. AMBROGIO (FIRENZE).

M. SARTORARI: LAVORO E CIARLE.

L'arte della Sartorari, in questo suo primo incremento, risente (nè potrebb'essere altrimenti) dello stile e delle intenzioni del suo maestro Cesare Ciani. Un'arte, dunque, che si compiace essenzialmente dell'acuta ricerca del vero, attraverso una sintesi a tendenze impressionistiche. E' ancora, rimodernata, l'arte dei *macchiaiuoli toscani*; i quali, del resto, col loro audace *verbo* scrissero una delle pagine più brillanti per l'arte italiana sul finire dello scorso secolo.

Per lieta che sia la speranza che noi possiamo concepire sull'avvenire artistico di Tildina Sartorari, noi non dobbiamo pretendere da una fanciulla, iniziata appena ai misteri del colore e sia pure mirabilmente dotata, una spiccata originalità. Anche i grandi han sempre cominciato con l'essere imitatori, più o meno liberi, di taluno!

Ma pur nelle inevitabili derivazioni stilistiche, già nell'arte della Sartorari vi è qualcosa di personale e di spontaneo. Potremmo, anzi, dire che la qualità più per ora emergente in lei è la spontaneità.

Forse alla intelligenza naturale si unisce, nella Sartorari, la inconsapevole baldanza della giovanissima età. E' certo, comunque, che la visione (sia essa un *ritratto*, un *interno*, una *scena in piena luce*, o una *natura morta*) le si manifesta subito agile e viva, nel taglio e nelle movenze più acconcie, senza la traccia d'un pentimento. Vederla al lavoro è una gioia e un conforto. Sull'esile trama d'un disegno non privo di correttezza i colori scendono rapidamente dalla tavolozza alla tela; e ogni nuovo colpo di pennello ha la sua giusta ragione. Poco appresso la composizione ha già conseguito un buon assetto di rapporti e di toni.

Ho detto del disegno, di cui la Sartorari, alla scuola del Ciani, è già notevolmente sicura. I colori, in più, sono dalla Sartorari intesi e resi in una espressione fresca, brillante, direi

M. SARTORARI: NELLA STALLA.

M. SARTORARI: LA COPPA VENEZIANA.

quasi sorridente, e sopratutto armoniosa. In tutte le tele, ch'io ho viste di lei, avrò potuto notare qualche ingenuità scusabile, qualche inesperienza; ma non una volta sola una tonalità errata o stridente! Ed essa sa pur rendersi adeguato conto dei varî caratteri ambientali. Nel *ritratto* (dove sono sempre felicemente còlte le fisonomie e il loro substrato psichico) Tildina Sartorari ha un maggiore riguardo ai particolari; negli *interni* si preoccupa specialmente

M. SARTORARI — I CIPRESSI A S. VIGILIO SUL GARDA.

delle mezze luci e delle misteriose penombre; e dà tutta una mite diafanità alle figure in piena aria e al paesaggio.

Guardate con quanta elegante delicatezza è resa l'aristocratica beltà della sua mamma, d'una somiglianza perfetta. E sì che non era agevole di rendere quella figura liliale e quasi di sogno! Basta considerare con quanto gusto sapiente è resa, in quel ritratto, la veste bianca a tenue tessuto, per convincersi che Tildina Sartorari è nata col sacro crisma dell'arte.

Ancora la sua mamma; ma questa volta in piena luce sulle sponde dell'azzurrissimo Garda: vaporosa e quasi aerea fra tanta festa di luce e di colori; e ancora e sempre la mamma, che, elegantemente seduta in una stanza, viene disponendo dei fiori.

Nel *Ritratto del Nonno*, parlante anch'esso, la ricerca è per masse. Non avendo a vostra disposizione lo spazio, socchiudete dunque gli occhi; e la bella testa veneranda vi balzerà fuori mirabilmente costruita e piena di verità e di vita.

Dinnanzi alla finestra, dietro la quale sorride il verde rugiadoso d'un orto, l'adusta vecchierella continua nel lavoro della calza: pensosa e tranquilla; e intanto la bella luce di primavera la investe in pieno.

Qui, all'aperto, dinnanzi il limitare d'una rustica casa, alquante popolane lavorano e spettegolezzano. Un bozzetto appena; eppur già, nelle brevi pennellate, si rivelano tipi e sentimenti e tutto un ambiente!

E così può dirsi pel *Mercato a Sant'Ambrogio*, delicata impressione, nella quale è già in embrione tutto ciò che con poco altro diverrà un quadro. E così, notevoli tutte per bontà di disegno, per giuoco di luci e d'ombre (talune di queste audacissime ed ardue), per intuito psichico sono la *Donna che sbuccia degli aranci*, la lucida e fragile *Coppa veneziana*, i *Buoi nella stalla* (condotti con sorprendente sapienza, di un sapore fattoriano), i *Vecchi olivi* svarianti al piano nella diffusa luce opalina; e il gruppo di *Cipressi a S. Vigilio sul Garda*, così cupamente verdi sullo sfondo ampio delle rosse montagne e degli azzurri cieli!

Sono, i nostri, fugaci accenni a taluno fra i già molti studî e tele, che con gioiosa facilità Tildina Sartorari vien di continuo producendo; e, in ogni nuovo lavoro, il progresso è evidente e grande. Talchè, se la bella aurora (come tutto fa ritenere) sarà secondata da un tenace ed organico programma di lavoro, non molto tarderà a risplendere una fulgida giornata d'arte.

Allora questa nostra nota, con la quale segnalammo per i primi il nome e l'opera di Matilde Sartorari nella più importante Rivista d'arte italiana, avrà innegabile valore di documento storico: e forse, se siano propizî gli eventi, ai nomi delle pittrici illustri la nostra storia dell'arte dovrà aggiungere quello di Matilde Sartorari.

Che il nostro pensiero non pecchi di esagerato ci affida la lode unanime che, alla occasione della *mostra fiorentina*, dai più illustri e più severi fra gli artisti e i critici di Firenze si levò verso Matilde Sartorari. E l'artista quindicenne sorrideva commossa e confusa; e sembrava come inconsapevole delle vive speranze che fondiamo su lei!

Saverio Kambo.

NELL'INCORONAZIONE DELLA MADONNA NERA AD OROPA.

In un angolo romito e tranquillo della prealpe piemontese si è celebrata, mentre in tanta parte del sottostante piano più torbide fremevano le passioni della vita sociale, una di quelle grandi e singolari solennità religiose che conquidono anche gli animi riscaldati da fiamme che non sono della pura fede, ma della poesia e dell'arte. Si è festeggiato ad Oropa presso Biella il quarto centenario della Madonna Nera; si è incoronata, con una straordinaria ed imponente solennità sacra e popolare, la statua della Vergine, che si venera su quei monti, e che una antica e poetica leggenda vuole che sia stata portata lassù da Eusebio, il pio vescovo di Vercelli, santificato poi dalla Chiesa, reduce dall'Oriente. Fuggendo le persecuzioni degli Ariani, il protopastore di Vercelli recava e nascondeva sotto un sasso, fra le balze oropee, quel simulacro della Madonna scolpito dall'evangelista Luca, che era medico ed artista ad un tempo; ed è, si crede, quella statua stessa che attraverso i secoli è giunta fino a noi, argomento di fede, simbolo glorioso della maternità, confortatrice di cuori, nella lunga vicenda di tante generazioni..... Ed ecco che il centenario ritorno della data, che ricorda la prima solenne incoronazione della Madonna Nera, è venuto a sorprendere il decrepito spirito di questi nostri giorni, in mezzo a questa fosca caligine e fra questo sordo incalzar di tempesta; e il pensiero di tanta parte di una fra le più vaste ed operose regioni d'Italia si è rivolto a quel vetusto sacello, dove da secoli impera, nel suo *nimbo d'oro e di topazii*, la nera e scintillante Vergine d'Oropa.

E ancora una volta in questa caratteristica ed imponente solennità, a cui accorsero le rappresentanze e le popolazioni di tutta la regione subalpina, ma non mancarono quelle di altre terre italiane, l'arte si è alleata alla fede, non meno che nelle altre solennità secolari, cioè nelle precedenti incoronazioni. Si ha notizia infatti del prezioso apparato scenico che per la seconda incoronazione — quella del 1720 — preparò il celebre architetto Don Filippo Juvara, che re Vittorio Amedeo II aveva condotto di Sicilia alla Corte di Torino, e che tante testimonianze del suo genio lasciò in mirabili monumenti, quale, ad esempio, il maestoso tempio di Superga.

LA MESSA SOLENNE CELEBRATA DAL LEGATO PONTIFICIO CARD. VALFRÈ DI BONZO NEL NUOVO TEMPIO DEL SANTUARIO DI OROPA IVª INCORONAZIONE DELLA MADONNA NERA.

Al nome del Juvara andò legata la celebrazione del secondo centenario, come alla scuola di un altro celebre artista, figlio questa volta di quella stessa regione, è congiunto il ricordo della terza incoronazione, la quale ebbe il concorso artistico del pittore Sevesi, cresciuto alla scuola creata da quel Bernardino Galliari, di Andorno biellese, che fu gloria della pittura scenografica italiana. Che cosa fossero quei contributi d'arte, recati alla solenne cerimonia centenaria da quei geniali architetti, ce lo lasciano, in parte almeno, comprendere le tracce che ci pervennero in disegni e stampe dell'epoca.

Il quarto centenario non ha avuto invece quel sussidio ed ornamento di apparati e di apparecchi, allestiti con tanta sontuosità per le solenni incoronazioni precedenti; e non si è nem-

meno grandeggiato in addobbi e decorazioni. Ma, se non all'esterno, la collaborazione artistica non mancò all'interno, e la ebbe la vetusta chiesuola dalla *ottagonal cupola grigia*, dove non poche trasformazioni ed innovazioni vennero fatte per l'anno centenario del Santuario.

L'antichissimo sacello Eusebiano, dove si custodisce la statua della Madonna, il mistico sacello, amor di sognatori e di poeti, modificato ed aperto ad una maggior visione della statua stessa, ha perduto una parte appunto di quel

LA IV^a INCORONAZIONE DELLA MADONNA NERA AL SANTUARIO DI OROPA.

suo misticismo, di quel raccoglimento profondo che ispirava a Giovanni Camerana, l'austero magistrato poeta, il magnifico sonetto, ben noto fra gli ammiratori d' Oropa, dell' « *Ave Maria che da la nicchia d'oro* » — « *Tra i fulgori di sua veste gemmata* » — « *Negra in viso ma bella, ascolta il coro* » — « *L'ingenuo coro della pia borgata* ». La bruna Vergine può così essere contemplata subito da chi si affacci alla porta principale della chiesa, là, nella sua cripta, che appare ora sovrastante nello sfondo, all'altar maggiore; ma è dubbio se abbia guadagnato da questa trasformazione la poesia della leggenda e della tradizione di quel pio angolo di pace e di fede. Con gusto d'arte e con ricchezza di marmi e di bronzi venne eretta la nuova fronte di quel tempietto, che sorge dietro l'altar maggiore e lascia scoperto alla vista dei fedeli il vetusto simulacro della Madonna. In quell'opera di demolizione e di ricostruzione vennero in luce alcuni affreschi, in qualche parte discretamente conservati; ed a quell'opera diedero il loro contributo il giovane pittore biellese Giovanni Crida, l'architetto Ferroggio, pure biellese, lo scultore Realini di Torino ed altri artisti, di cui ignoriamo il nome.

Ma, prima ancora che la cappella si trasformasse, in previsione della solennità centenaria, un nuovo raggio di arte nobilissima era venuto ad illuminare ed ornare viemmaggiormente la caratteristica chiesa di quel bianco ospizio di fede e di pace: due tele, cioè, degne di quel pio luogo come della chiara fama che circonda il loro autore. Due ampie ed ispirate concezioni artistiche, due visioni — di « Guerra » e di « Pace » — sono queste due tele di Vittorio Cavalleri: la Madonna confortatrice, che accoglie nel suo grembo l'angoscia e la preghiera delle madri durante il formidabile e sanguinoso conflitto che ha funestato il mondo — la Madonna, che, dopo l'orrenda guerra immane, scende a visitare la terra benedetta di pace e di lavoro.

Squisitamente resi sono, in questi simbolici quadri, i due gruppi, sui quali l'artista ha voluto concentrare tutta l'attenzione del riguardante.

E' nell' uno il gruppo delle madri, di cui una specialmente spicca con mirabile evidenza quasi a personificare tutta l' umana ambascia, mentre, come in una fantastica visione, appare la Vergine ed appaiono nello sfondo del cielo sanguigno la nave, che affonda, le rovine dei templi distrutti, e, appena accennate, le croci, come sfumanti nel mistero dell'effetto tenebroso.

E nell'altro, nel quadro della Pace, pieno di luce e di freschezza, è un gruppo di campagnuole e di un vecchio prostrato al suolo, in atto di ringraziamento e di preghiera, che basterebbe a dire quale profondo osservatore e vigoroso colorista sia Vittorio Cavalleri, questo appassionato della cara semplicità campestre, in mezzo a cui trascorre, là, nel suo studio, al Gerbino degli Amoretti di Torino, tanta parte della sua esistenza di raccoglimento e di lavoro.

Anche in questa raffigurazione del « dopoguerra », è la visione della Madonna Nera, che scende fra i campi, dove il « pio bove » solca il grembo della terra, e su quella scena di pace e di lavoro risplende, lievemente accennata, la immagine del Redentore, e si profila in un canto il Santuario oropeo, col nuovo e grandioso tempio, che si sta da anni costruendo, l' imponente Basilica, di cui fin dal 1780 l'architetto torinese Ignazio Galletti dava il disegno. Quel progetto, ritrovato un secolo dopo negli archivi del Santuario (quando già era stato dato, e poi abbandonato, un altro disegno del celebre architetto

VITTORIO CAVALLERI: LA GUERRA — CHIESA DI OROPA.

VITTORIO CAVALLERI: LA PACE — CHIESA DI OROPA.

Canina di Casale), veniva ripreso, studiato, e qua e là modificato ed ingrandito dal Ferroggio di Biella, coi consigli del Ceppi e del Boito, nonchè di Cesare Bertea, sovraintendente ai Monumenti del Piemonte; ed è quello che si sta ora eseguendo con lungo, lento e non facile lavoro, iniziato fin dal 1885 e affrettato in questi ultimi anni. Ed ecco perchè si profila là, in un canto dell'allegorica tela, la grandiosa cupola, anche questa appena accennata, del nuovo tempio, là presso l'immagine della Vergine. La quale, sfavillante nell' amplissimo manto, non è più la tradizionale Madonna della leggenda. Da questa, da la Taumaturga nella sua *rigida veste ingemmata*, ha dovuto scostarsi l'artista nella sua animata concezione. Ma tutta l'impassibilità della vetustissima statua di cedro, scolpita da San Luca, fedelmente e mirabilmente appare in un terzo quadro, di grandi dimensioni, del medesimo autore — quadro che venne esposto nei giorni delle solennità oropee e collocato poscia nella Sagrestia della vecchia chiesa — e, meglio ancora, appare in una squisita tavoletta che il Cavalleri ha pur dipinto per il Santuario. Rappresenta, quello, la *Divozione della Maria Vergine d'Oropa*, in varii gruppi di fedeli prostrati innanzi all'altare, e raffigura, questa, cioè la tavoletta, un simbolico ricordo dell' Erbario del monte, l'Erbario d' Oropa.

Non mancano adunque i nuovi segni d'arte in quella mirabile conca e nel Santuario stesso, dove opere d'arte sono pure alcuni degli arredi stessi e dei paramenti di chiesa, che custodiscono il così detto *Tesoro* dell'Ospizio. Ed è bello quindi che egregi segni, quali le tele del Cavalleri, il bassorilievo di un artistico quadro, che raffigura la Madonna Nera, dello scultore Casimiro Debiaggi, e qualche altro lavoro, specialmente decorativo, sieno venuti a ricordare questa quarta solennità secolare del celebre Ospizio. Essi saranno per i lontani venturi una geniale documentazione delle narrazioni, che a loro possano arrivare, della pia e singolare festività, celebrata in ore torbide della patria e della vita sociale, quando più infierivano le passioni e duravano le ansie per l'avvenire, dopo il tremendo conflitto che aveva insanguinato il mondo. Diranno come, a somiglianza di quello che era avvenuto nel terzo centenario, quando i popoli uscivano dal lungo e terribile periodo delle guerre napoleoniche, la quarta solenne celebrazione oropea trovasse tanti spiriti anelanti alla pace ed al raccoglimento, ed un'onda di mistica poesia ancor si levasse dal fondo di quella valle subalpina, fra i sacri monti biellesi, e si unisse a quella, pittoresca ed imponente, dell' immenso spettacolo, che faceva pensare, nell'ora della grande incoronazione, là sul fronte del superbo tempio a venire, mentre squillavano le trombe, echeggiava il suono delle campane di tutto il Biellese e si ripercuotevano le *salve* dell'artiglieria, faceva pensare e mormorare i versi del maggior poeta della terza Italia,

il campanil risorto
canti di clivo in clivo a la campagna
Ave Maria!

GIUSEPPE DEABATE.

IL MONUMENTO AI CADUTI DI VALDUGGIA.

Questa originale opera d'arte, inaugurata recentemente in Valduggia (Valsesia) — *Il pozzo delle lagrime*, monumento dello scultore Adolfo Wildt — è stata eretta per munifico dono dell' industriale cav. Giuseppe Chierichetti di Milano. Essa riveste un alto carattere simbolico e mistico: lagrime di vedove, di madri, di figli orfani ad una ad una gocciolano nel profondo, e mentre luce ed ombra custodiscono la causa del grande sacrificio, esse insieme si accomunano nel Giordano battesimale, vi adagiano ciò che di terrestre le fece spargere, e in simboli di fiori si inalzano verso l'armonia di Fede.

ADOLFO WILDT: « IL POZZO DELLE LAGRIME ».

VOL. LII

EMPORIUM

N. 312

DICEMBRE

1920

RIVISTA MENSILE ILLVSTRATA D'ARTE E COLTVRA

DIREZIONE ED AMMINISTRAZIONE · ISTITVTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE · BERGAMO
PREZZO L. 5

Vol. LII.
N. 312.

EMPORIUM

BERGAMO
Dicembre 1920

CONTIENE:

AI SIGNORI COLLABORATORI:

Gli ESTRATTI costano L. 3.00 per copia fino a 16 pagine e per un minimo di 50 copie. — Aumento proporzionale per pagine in più. — L'ordinazione deve essere comunicata prima della tiratura della Rivista.

GIUSEPPE AMISANI: LARKI.

EMPORIUM

Vol. LII. DICEMBRE 1920 N. 312

ARTISTI CONTEMPORANEI: GIUSEPPE AMISANI.

A vederlo quando si aggira con l'alta persona dinoccolata per il vasto studio elegantissimo e a tratti inarca le sopracciglia sulle pupille profonde o muove in gesti rapidi le mani snelle come per una modellazione delle figure o per giuocare con i riflessi delle luci e con i colori, s' intuisce in lui il pittore.

Discorre soprattutto dell'arte e si interrompe frequentemente con sussiego corrugando la fronte per raccogliere ed esprimere più definito un pensiero, ed enunciarlo poi rapidissimamente, a scatti di frasi, tra un sorriso schietto e tagliente d'ironia, con i vocaboli ben scelti. Si tradisce in lui una passione artistica accesa da un grandissimo amore, ma trattenuta e quasi umiliata dalla timidezza e dall'aspirazione tormentosa di avvicinarsi alla perfezione assoluta, sempre più lontanamente, e di fissare qualche attimo della bellezza immortale. Perchè questo figlio della campagna, arrivato ormai alla sicura fama dopo un'ostinazione ammirevole di lavoro e attraverso l' incomprensione e qualche volta contro l'ostilità del pubblico e l' indifferenza della critica, ha conservato un modestissimo atteggiamento di fronte alle proprie opere e una ammirazione sincera per quanti lavorano e un entusiasmo di cecità e di umiltà fanciullesca davanti alle opere degli immortali. Nessuna « posa » mai di rivoluzionario o di innovatore; ma una grande fede anche quando i primi maestri lo trovavano negato alle arti del disegno e le Giurìe gli rifiutavano i premii o le approvazioni.

GIUSEPPE AMISANI.

Calmissimo sempre, ha davanti una sua campagna che vuol tutta coltivare, un terreno che vuol tutto dissodare, pazientemente, facendo nascere o fiori o frutti secondo la stagione e il suo ingegno, sapendo che non vi ha premio senza fatica e che la giornata dev'esser tutta spesa lavorando; appena con qualche sosta per cantare o per guardare il cielo, proprio come usano i contadini della sua terra piana, chiara d' erbe e d' acque. Non veramente un solitario; ma piuttosto schivo delle troppo vaste compagnie; sempre un po' al di fuori con lo spirito, e al di sopra con la testa magra in cui il naso rilevato e le pupille nelle occhiaie fonde incidono qualche segno grifagno.

Nacque a Mede (Lomellina) nel 1881 e dopo una fanciullezza libera e smarrita nella campagna si recò a studiare per alcuni anni alle scuole tecniche di Pavia, volendo i suoi ch'egli divenisse un pratico e lodevole ragioniere. Bocciato in disegno all'ultimo anno di scuola, si trasferì a Milano per frequentare i corsi dell' Accademia di Brera e nulla (egli lo confessa) gli pareva così degno di ammirazione e di elogio come « l'accademismo » : nessuna precocità e nessuna scapestrataggine; ma sempre quella faticosa ostinazione consacrata alle tradizioni, propria più del buon colono che dell'artista.

La città non l'aveva nè esaltato nè corroso, l'amore della originalità e della nomèa a tutti i costi non l'avviò come molti altri verso il deserto sterile dell' originalità barocca e dell'incompresa gloria. All' Accademia di Brera egli fu un ottimo scolaro: anche quando il contatto con Segantini e Previati e l'ammirazione per il divisionismo scossero la sua fede nei classici e nei maestri riconosciuti egli perseverò nel suo diligente imparare. La rivolta avveniva e si sviluppava, quasi a sua insaputa, nella profondità dello spirito; si rivelò istintivamente e si affermò nel quadro *Cleopatras*

GIUSEPPE AMISANI: CLEOPATRAS LUSSURIOSA. (Fot. Alfieri e Lacroix).

GIUSEPPE AMISANI: RITRATTO DI SIGNORA.

lussuriosa ch'egli dipinse a diciannove anni. Attraverso difetti e incertezze, soprattutto cromatiche, c'è una robustezza di modellazione non comune e un bell'equilibrio di masse e una novità d'interpretazione del soggetto: e l'ispirazione è sostenuta da quella sensualità che forma una delle caratteristiche e il motivo predominante nell'intera opera di Amisani.

Il valore di quel primo quadro, in rapporto specialmente alla giovinezza dell'autore, suscitò vivi commenti e molti elogi; la Giurìa gli assegnò un premio, ma il coraggioso verdetto non venne ratificato dal Consiglio Accademico. L'Accademia vendicava la diserzione del suo scolaro.

L'avvilimento dell'Amisani fu tale ch'egli se ne ritornò in campagna, fermamente deciso di non più dipingere: il mancato riconoscimento ufficiale di un lavoro che gli era costato tanta fatica e nel quale aveva bruciato tanta passione lo trattenne per cinque anni lontano dall'arte.

Curioso intermezzo di una operosità che divenne poi febbrile! Nell'esilio della campagna, dov'egli per vivere si umiliò in una forma d'arte provincialissima rivedendo i luoghi e le persone con occhio nuovo e ben diverso da quello

GIUSEPPE AMISANI: RITRATTO.

di anni addietro, si compì lentamente ed inconsciamente l'evoluzione della sua arte malgrado un odio, divenuto istintivo, verso i colori, le tele, i pennelli. La contemplazione pura e semplice del mondo interiore ed esteriore era da un lato eccitata e sostenuta dall'inquietudine di voler fare e di voler divenire, e intimidita dall'altro dalla minaccia di un nuovo insuccesso.

Egli attraversò inconsapevolmente, in quegli anni tormentati, una crisi di sviluppo.

Quando si riprende è già mutato e diverso: tra *Cleopatras lussuriosa* (1900) e *L'eroe* (1907) c'è un abisso.

Il colore si è purificato e chiarificato in una filtrazione di luce brillante e smagliante, ogni convenzionalismo tradizionale è abbandonato; e da allora la sua tecnica si affatica a questo scopo, mira a questo risultato, di modellare e impostare i piani senza aiuto di ombre, semplicemente con una gradazione di toni e senza giuoco di contrasti oscuri.

Ne *L'eroe*, il gesto calmissimo e deciso dello scienziato che si inietta il siero e prova su sè stesso la virtù del medicamento nuovo è raffigurato in un nobilissimo equilibrio di colori e di masse, con una nervosità tipica di interpretazione. L'emozione di chi guarda è accentrata sovra le mani del dottore, una delle quali poggia sul cristallo del tavolino e l'altra si contrae nella pressione della siringa di vetro: mentre il volto è calmissimo e, se mai, ani-

GIUSEPPE AMISANI: RITRATTO FEMMINILE.

GIUSEPPE AMISANI: RITRATTO DELLA SIGNORINA ATTILIA.

mato dalla curiosità piuttosto che dal timore. Nessuna rettorica e nessuna esaltazione romantica nella raffigurazione di questo modernissimo eroismo; ma una rappresentazione di verità pura che l'Amisani non affrontò più.

Dopo di allora, pur nella continua ascensione e nell'affinamento delle sue qualità primitive egli rimase un inquieto, tanto nella maniera quanto nella concezione dell'opera: atteggiamento di fronte all'arte di uno che ogni volta si prova, e non si è creata una teoria e non si è fissato un *credo* artistico d' estetica o di tecnica; ma rimane soprattutto e sempre un

GIUSEPPE AMISANI: IL COMM. MARIO SANMARCO.

GIUSEPPE AMISANI: IL FARMACISTA DEL VILLAGGIO.

felicissimo « istintivo ». Un pittore ricco di mezzi e dotato di risorse che ha i difetti e i pregi della facilità, della quale egli stesso ha alle volte sgomento come di una tentazione troppo forte. Tipica riprova di queste sue attitudini il ritratto di *Lyda Borelli* che, pochi anni dopo *L'eroe*, lo rese famoso e popolarissimo non fra gli artisti solo ma nel pubblico.

Lida Borelli, intorno al 1910, fu una delle più significative espressioni reali di un tipo di bellezza moderna, e fu riprodotta infinite volte in effigie, quasi come un'altra attrice di bellezza indimenticabile: Lady Hamilton, ispiratrice dei più grandi ritrattisti inglesi nel secolo aureo di Romney. Il ritratto che di Lyda Bo-

GIUSEPPE AMISANI · L'EROE.

GIUSEPPE AMISANI: RITRATTO DI SIGNORA.

N. 312

relli fece Giuseppe Amisani rimane tipico, non soltanto per il soggetto, nella storia della bellezza femminile. La ricerca di un motivo convenzionale e pittoresco o anche semplicemente decorativo è decisamente abbandonata: la figura umana risulta fine a se stessa, isolata sovra uno sfondo informe di colore, senza riferimento e determinazione di luogo o di ora.

Lo sforzo pittorico rende un aspetto di sensualità perfin dolorosa con un giuoco di colori e di linee tale da far di questo quadro uno dall'ombra, passa un brivido di piacere e di sofferenza dove la dedizione e la rinuncia sfumano tra sensualità e melanconia: brivido che circonda di penombra, dentro le sopracciglia inarcate, le palpebre pesantemente abbassate e piega agli angoli la bocca rosea e bellissima.

Nessun particolare di abito, di foggia o di acconciatura; nel giuoco di tinte calde della veste, dell'oro, dei capelli, una perla e il sorriso segnano due note minime e smarrite di freddezza.

GIUSEPPE AMISANI: RITRATTO. (Fot. Crimella-Castagnesi-Zani).

dei migliori ritratti femminili della scuola italiana agli inizi del ventesimo secolo, anche perchè l'atteggiamento, la fisonomia e l'eleganza tipiche della Borelli racchiudono il fascino di una vivissima modernità. Si paragoni questa nervosa e vibrante creatura con la calma linea composta e sentimentale che David tracciò eternando il volto e il gesto di Madame de Récamier, e si vedrà come entrambi i quadri sintetizzino il tipo femminile di un periodo.

Nel ritratto dell'Amisani, l'espressione è rivelata, con grande sobrietà, dal gesto spasmodico delle mani poggiate sul ginocchio: sul volto alzato così che la bella gola è tagliata

Niente caratterizza meglio l'arte di Amisani che la storia di questa pittura. La Borelli posò nello studio del pittore un paio di volte: la sua vertiginosa vita di grande attrice le impediva di dedicarsi ad un ritratto nel quale, confessò ella stessa, aveva scarsa fiducia. L'Amisani dovette seguirla e studiarla durante le rappresentazioni: fortunatamente ella recitò per molte sere la stessa commedia: *La Fiammata*. Egli, da una poltrona, raccoglieva appunti sommari a matita o a carboncino di taluni gesti tipici nei quali l'attrice, studiosissima e attenta osservatrice dei ritmi e delle pose, modellava di sè ogni apparire in scena ed ogni uscire dal pal-

coscenico. Ripeteva dal più al meno ogni sera gli stessi gesti, per esempio, nel posare il mento sul palmo della mano o nell'aggiustarsi le forcine dentro i capelli. Amisani poteva attendersi ad ogni battuta la posa corrispondente e fissarla. Poi, finito lo spettacolo, ritornava allo studio, ancora sotto la immediata impressione del « vivente » dipingeva tutta notte al chiarore di luci artificiali. E il sole del mattino gli giovava a controllare i rapporti dei colori e a rinfrescarli intonandoli.

Quest'arte, se non è proprio tutta di immaginazione come esigeva Baudelaire, certo sa accoppiare benissimo verismo e idealismo, osservazione e fantasia; e la fedeltà al vero non diminuisce e non attenua la visibile personalità dell'autore. Ad ottenere questa freschezza di impressione lo aiuta la rapidità nel cogliere le caratteristiche della fisonomia e più ancora la prestezza gli giova nel segnare sommariamente ma acutamente certe essenzialità anche profonde, anche nascoste dello spirito.

Tali qualità gli giovano specialmente nella sua attività di ritrattista femminile: chi lo accusa di superficialità psicologica dimentica che tale superficialità è pur caratteristica delle nostre contemporanee. La sensibilità ha sostituito il pensiero: la facile vita ricca, dissipata ed atea lascia tranquillo e sereno come uno specchio lacustre il volto delle moderne eroine: ma tutto, in loro, dalla fronte alla caviglia è deformato da una visibile sensualità.

La sensualità è una delle tipiche note dell'arte di Amisani: c'è in lui una predilezione per la nudità fiorente e un po' grassa della donna opulenta, una modellazione appassionata dei seni, del bacino, delle cosce, un lumeggiare e un indugiare carezzevole nella pittura della bocca sanguinante, degli occhi foschi, dei capelli pesanti, come se questi particolari dovessero divenire centro e motivo dominante del quadro. Veramente si può ritenere raggiunto l'effetto che Nietzsche stimava essenziale nell'opera d'arte e cioè « di provocare lo stato d'animo necessario alla creazione dell'opera d'arte; una specie di ebbrezza ».

GIUSEPPE AMISANI: IL LIBRO DELLE FATE.

Accanto agli artisti che hanno abbandonato lo studio e la pittura del nudo piuttosto per incapacità che per castità; e si entusiasmano sterilmente davanti a una « natura morta », questo felice immaginatore è pur degno di molto elogio. Perchè, da Rubens a Zorn, l'inno alla fecondità e all'amore carnale risponde all'immortalità della bellezza.

Questo principio di secolo che ha martoriato la carne per tanti modi e con tanti congegni, vuol riprendere a godere secondo tutti gli istinti della carne in un delirio parossistico di giovinezza. Il successo di tutta una letteratura contemporanea è dovuto a questo risveglio

dopo l'epopea sanguinosa e il martirio inumano.

Quasi sempre i volti delle donne dipinte dall'Amisani hanno un riflesso terribile della sua voluttà, che corre fra le ciglia e la bocca: risentono della crisi dominante nel nostro tempo con una prevalenza della sensibilità sulla sentimentalità, e dell'istinto sulla ragione. A questa suggestione che viene dal modello, corrisponde quella della sua tecnica pittorica fatta di squisita raffinatezza e ricca di intelligenti trovate come *La Toilette* che è una combinazione di evanescenze innaturali, di trasparenze chiare, di consistenze diafane: dall'insieme di questi accordi il volto femminile, riflesso nel profondo dello specchio, aggiunge non so quale magìa di evocazione e quale sfumatura di irrealtà.

Ultima in questa evoluzione del procedimento pittorico di Amisani sta la discussa e, per tanti lati ammirevole, *Santa Teresa*. Un quadro che, esposto alla Nazionale di Brera, raccolse critiche ed esaltazioni al suo apparire e, pur essendo di ispirazione letteraria o, se più vi piace, schiettamente cerebrale, è ricco di qualità e sintetizza i difetti e i pregi della maniera di Giuseppe Amisani. Anche abbandonando la modernità che lo guidò a dipingere *Alcova tragica, Dedizione, Danse des apaches,* Amisani con esso rimase fedele al proprio temperamento. Si lasciò attrarre dal fascino di comporre un'opera che riassumesse l'umanità e la vita erotico-mistica della Santa di Avila.

Quando si leggono gli scritti autobiografici della castigliana, si avverte che l'angoscia invocante per gemiti e per sospiri la presenza di Cristo, nasconde una passione e un ardore, non puramente religiosi. Le parole anche pure e castissime sono contaminate da un desiderio smarrito e folle di amore. Sotto il grigio della tonacella penitenziaria cinta del cordiglio carmelitano si immagina un nervoso corpo di peccatrice torturato da una voluttà contenuta ma vivissima.

GIUSEPPE AMISANI: CIOCIARO. (Fot. Crimella-Castagnesi-Zani).

Ella grida al suo Dio, che è anche il suo Sposo, « Vivo senza vivere e attendo una vita così divina che muoio di non morire » *(muero porque no muero)* e Cristo le risponde come ad un'amante « ya eres mia, y yo soy tuyo ».

La giovinezza della santa deve divincolarsi per anni in una macerata mortificazione prima di spegnersi domata in una clausura senza luce dove la rassegnazione può intonare la

GIUSEPPE AMISANI: LE ULTIME ROSE.

canzone più angelica e (questa) mistica veramente

> *« La pobreza es el camino*
> *el mismo por donde vino*
> *nuestro emperador del cielo.*
> *Caminemos para el cielo*
> *Monjas del Carmelo »;*

e prima che la vecchiaia, raggiuntala, la faccia morire in pace a sessantaquattro anni, dopo una confessione stupenda di umiltà con la rivelazione di un segreto : « *yo he sido la mayor pecadora del mundo* » (sono stata la più grande peccatrice del mondo)!

Giuseppe Amisani, in un abilissimo giuoco di intonazioni chiare, ha rappresentato il Cristo (duro e feroce come quelli scolpiti in legno da Alonso Berruguete) nell'atto di raccogliere e chiudere fra le braccia schiodate dalla croce la spoglia mortale della santa, una pallida nudità verginale senza più tentazioni e senza seduzioni carnali se non quelle della bocca accesa e delle mani affusolate.

Molto più sensuale e sacrilega di questa rimane la meravigliosa Santa Teresa berniniana della chiesa dei Crociferi a Roma. Nell'ideare e nello scolpire la statua, il Bernini comprese che la sua creazione sarebbe stata tanto più viva e emozionante quanto più lo spasimo si fosse incorniciato di santità e fece risultare la passione nell'abbandono della figura monacale e nella corruzione della faccia che appare violata da un'estasi di beatitudine voluttuosa. All'equilibrio, all'armonia e fors'anche alla comprensione del quadro di Amisani nuoce la raffigurazione della spoglia della santa morta, che egli rappresentò, giacente come una vuota crisalide, ai piedi della croce, nella cappella illuminata dai torceri accesi.

* * *

Per completare le notizie biografiche su Amisani diremo che, nel 1913, quand'egli era ancora poco noto in Italia, si recò in America dove la modernità della sua pittura e la faci-

GIUSEPPE AMISANI: BEATITUDINE.

lità improvvisatrice della sua mano furono subito apprezzatissime.

A Buenos-Ayres, a Rio de Janeiro egli divenne in brevissimo il pittore alla moda: all'ammirazione di quei pubblici nuovi l'italiano appariva anche una volta come una creatura favorita dalla tradizione e dal genio della razza. Egli si era improvvisato uno studio in due camere del Grand Hôtel e personalità del mondo ufficiale e aristocratico vollero essere ritratte da lui: il pastello offriva alla vanità de' suoi clienti e alla rapidità delle sue dita il modo di fissare in pochi tratti e in poco tempo le caratteristiche predominanti della persona. Eseguì, in un paio di mesi, una trentina di ritratti; non tutti ugualmente pregevoli ma molti nobilitati dalla stessa facilità e velocità d'impressione che coglie il vero e lo fissa in una sensazione armonica piacevolissima.

Anche certi suoi paesaggi vivono per la loro freschezza, per la loro immediatezza: i contorni tremano, le masse vibrano e brillano di riflessi; nulla è veramente definito ed immobile, ma tutto l'insieme si modella nell'aria per una ragione cromatica: tipico è *Grottaferrata* dove la folla domenicale è sommariamente rappresentata da macchie violente di colori puri accostati senza gradazione di sfumature.

Amisani ha tutte le possibilità: il cammino ascendente proseguito per tappe da *Cleopatras lussuriosa*, a *L'eroe*, a *Lyda Borelli*, a *Santa Teresa* è ben lungi dall'esser compiuto.

RAFFAELE CALZINI.

GIUSEPPE AMISANI: AUTOCARICATURA.

JOHN RUSKIN CRITICO DEL TINTORETTO.

IN tanto insolito fervor di studî di critica della critica, non mi par senza interesse l'esame, sia pure a linee essenziali, delle idee di John Ruskin circa l'opera del Tintoretto; il quale, per esser l'artista che più d'ogni altro impressionò la sensibilità dell'Inglese, più di ogni altro lo indusse a spiegare le sue attitudini critiche, e a mostrar fin dove pervenissero.

Sul Ruskin molto si scrisse; ma, se si considerarono svariati aspetti delle sue attività intellettuali, poco si disse, e male, di quello di critico d'arte; aspetto che, invece, fu in lui singolarissimo e tale da influire su ogni atteggiamento del suo spirito. Non che l'intelligenza di come il Robusti fu giudicato dal Ruskin, voglia dire intelligenza generale del pensiero ruskiniano sull'arte; ma, comprendere la posizione dello scrittore rispetto al maestro veneziano, apporta, indubbiamente, gran luce sulle sue capacità critiche e sui suoi criterî di valutazione della pittura d'ogni tempo.

Per fissare i termini dell' ideale rapporto Ruskin-Tintoretto, mi par convenga, anzitutto, come prima direzion d' indagine, considerar quella conferenza sull'arte, nella quale, studiando il Ruskin le relazioni fra Michelangelo e il Tintoretto, finisce col significare, come in nessun luogo ha fatto, il suo apprezzamento circa la pittura del Robusti [1].

Per il pensatore inglese la storia dell'arte può dividersi in tre grandi periodi, svolgentisi parallelamente a una successione di fasi religiose. Nel primo, la coscienza delle genti non è ancor chiara, ma il metodo di vita è già in armonia con l'oscura coscienza stessa. Nel secondo, « la coscienza vien formandosi; si ha la percezione delle leggi... le arti progrediscono costantemente, e sono adorabili, perfino nelle loro deficenze ». Nel terzo, la coscienza è interamente formata, « ma le genti, trovando dure le leggi, cercano un compromesso: la religione divien pomposa... e l'arte sfoggia, magnificamente ma brevemente, la potenza che ha acquistato per mezzo della sincerità, corrompendosi poi in una fase di decadenza. Le opere di Raffaello di Michelangelo del Tintoretto appartengono a questo periodo di compromesso nella vita artistica della più grande nazione del mondo; e sono i più splendidi sforzi compiuti, fino ad oggi, da creature umane, per mantenere dignità allo stato e per difendere le dottrine teologiche a mezzo del disegno anatomico... ». L'arte di Giovanni Bellini è quella che il Ruskin esalta su tutte: essa gli appare simbolo della fede umile e pura, forza antica di Venezia, e lo induce ad assumere, dinanzi a Raffaello e a Michelangelo, posizione d'aperta ostilità, nella quale finisce d'esser coinvolto anche Tiziano: « di pericolose innovazioni Michelangelo è il capo malefico; Tiziano il sovrano per forza naturale ». E il Tintoretto? Questi, « forte da solo quanto i tre insieme, combatte l'ultima battaglia per Venezia e per il passato. Dapprima, quasi, li vince; ma gli altri insieme sono troppo forti: Michelangelo lo abbatte, e l'arte muore. *Il disegno di Michel Agnolo*.... ecco il motto fatale che ne segna la morte ».

Come linea ascendente fino ad un sommo punto, e quindi discendente, lo scrittore immagina, dunque, lo sviluppo della storia dell'arte: ed è tale figurazione fantasiosa ed anticritica, come ogni altra del genere: il Tintoretto non rappresenta la sommità più che Giovanni Bellini, nè esiste decadenza nell'uno o nell'altro. La suggestione religiosa ha determinato nel critico un errore storico del giudizio, e, accordatasi con altri complessi elementi, ha provocato quella crisi spirituale, che, nei rapporti con l'arte, si è risolta in lui in una forma di avversione per la Rinascita e di passione per il Medio-Evo. Poichè questo fu umile e sincero, e quella saputa e perfetta, egli, che richiede in arte precipuamente la sincerità, proclama la forza feconda dello spirito del Medio-Evo e la sterilità di quello della Rinascita [1]. La scienza uccide l'arte, a meno che il genio, eterno salvatore, non intervenga: lo spirito della Rinascita fu rovina, se non di genî, d'ingegni, an-

[1] *Lectures on art* (1ª ediz. 1870), London, Allen, 1907, vol. VII.

[1] Cfr. *The stones of Venice*, London, Allen, 1908, vol. II¹, p. 265.

JOHN RUSKIN — DA UNA FOTOGRAFIA DI HILLS E SAUNDERS DI OXFORD.

che di quelli cui il libero soffio del medioevale goticismo avrebbe dato dignità creatrice.

Da tali convinzioni, tutt'altro che prive di valore storico, notevoli per il significato di reazione all'idolatria tradizionale per quel periodo, occorreva con molta oculatezza trarre conseguenze critiche: chè, da esse ad una forma d'antintellettualismo critico, fecondo di limitazioni di giudizio, il passo poteva esser breve; e lo fu, come vedremo.

Nondimeno, quando subito dopo il Ruskin trattava delle quattro qualità necessarie ad ogni grande pittura, lasciava insospettatamente intravedere in sè definiti aspetti classicisti, non poco sorprendenti, dopo premesse quali le sue. Egli esigeva: 1° tecnica impeccabile e duratura — 2° serenità dello stato e dell'azione — 3° che il volto, non il corpo sia la parte principale — 4° che il volto sia sgombro d'ogni vizio e d'ogni dolore. Considerando l'arte del Tintoretto secondo questi peregrini criteri (uno dei quali, il 3°, s'identifica col precetto che, nel Seicento, Charles le Brun suggeriva ai giovani dell'Accademia parigina, e fa pensare a effetti artistici tipo, direi, Carlo Dolci!), l'Inglese doveva riconoscerle: 1° cattiva esecuzione — 2° violenza d'azione transitoria — 3° dominio del fisico sullo spirituale — 4° il male preferito al bene; ed era convinto che ognuna di queste caratteristiche perniciose fosse conseguenza del malo influsso michelangiolesco. L'illustrazione ch'egli, poi, faceva seguire a ciascuno di questi aspetti negativi, riferiti a quelli di Michelangelo, non avrebbe potuto rivelare maggiori effetti di pregiudizi teorici e debolezza di cognizioni storiche. Soltanto perchè gli uni e le altre quasi del tutto scompariranno, quando il Ruskin si troverà dinanzi all'opera del Tintoretto, abbandonato alla sua sensibilità, esse sono sostanzialmente svalutate — soltanto perciò convien trascurarle, dopo aver considerato ancor una volta come si rinnovi nell'Inglese quel fenomeno di giudizio, per cui quanto più una personalità ha schiette attitudini critiche, tanto più frequentemente cade in incoerenze con le dottrine teoriche. E' profondo, ad ogni modo, il pensiero con cui il raffronto fra i due maestri si conclude: « In quarto ed ultimo luogo, come il Tintoretto non sacrifica il volto al corpo, se non quando ciò sia assolutamente necessario, così non sacrifica la giocondità al dolore. La ragione principale per cui noi tutti conosciamo il *Giudizio Universale* di Michelangelo e non conosciamo il *Paradiso* del Tintoretto sta in quella sete di emozioni violente, che ci spinge a leggere l'*Inferno* di Dante a preferenza del *Paradiso*.... ».

Il raffronto, ispirato al più palese senso d'antintellettualismo, si conclude dunque con la condanna dell'arte di Michelangelo e con l'esaltazione della pittura del Robusti: una fra le personalità più care alla letteratura romantica francese s'abbatte, sotto i colpi della critica artistica del romanticismo inglese; il quale, con storico ricorso, si è disposto a suo riguardo nella posizione d'opposizione, che già il Buonarroti aveva subìto negli scritti del Settecento.

Il disegno di Michel Agnolo, il colorito di Tiziano.... nel modo di considerare il significato di queste parole sta lo spirito delle pagine ruskiniane; anzi, sta lo spirito di ogni apprezzamento dal Ruskin formulato, qui e altrove, sull'arte dei due maestri. Siamo dinanzi alla confutazione di ciò, che fu ripetuto attraverso i secoli con l'indulgenza, che ogni forma di compromesso del genere suol ottenere. Il Ridolfi e il Boschini in quelle parole avevano visto la sintesi del programma sovvertitore tintorettesco: nella pratica applicazione di esse stava « la secura scorta in maleggevole cammino », per cui all'artista era stato possibile conseguire contemporaneo dominio di forma e colore, dominio di cui, per parte del Robusti, questi veneti scrittori non avrebbero saputo dubitare. Fuori di Venezia e oltr'Alpe gli storici, che s'erano occupati del Tintoretto, per poco che ne avessero detto, avevano pure riferito il motto famoso, quasi ch'esso fosse il simbolo stesso dell'opera di quel maestro.

Meno benevolmente disposti dei Veneti, essi, a seconda del personole atteggiamento rispetto al concetto primo di pittura, avevano visto prevalere nelle composizioni tintorettesche i felici resultati, ora dell'effetto formale, ora dell'effetto cromatico; senz'aver capacità sufficente per comprendere se l'antitesi di forma e colore potesse dirsi dal Robusti realmente superata. Ma nel Settecento, se pur s'era supposto che Michelangelo avesse schiusa una tomba all'arte, sia anche la più suntuosa delle tombe, nessuno tuttavia aveva compreso il pericolo dell'influsso michelangiolesco su una visione pittorica quale quella del Tintoretto: pericolo maggiore nelle sue conseguenze future, che non in quelle immediate. Il Ruskin questo pericolo sentì, e, attraverso il suo concetto fieramente antintellettualistico, dall'idea di esso fu tutto dominato. *Il disegno di Michelangelo* gli parve ragionevolmente elemento negativo nella pittura del Veneziano: da quell'introdursi di un elemento estraneo, acquisito, non innato, nello spirito dell'artista, fece dipendere il principio d'una fine; l'arte di Venezia non morì per il Tintoretto, ma col Tintoretto assorbì il veleno, che doveva ucciderla nei successori di lui, i quali non seppero opporre al prevalere del michelangiolismo gli argini dal Robusti opposti.

Per il Ruskin, dunque, arte di Michelangelo volle dir scienza, volle dir rovina: poichè un

tal criterio dominò costantemente il suo giudizio dell'opera del Tintoretto, convien ricercare com'egli sia pervenuto ad esso.

Quando il Ruskin, simbolizzando il problema della pittura in « elementi visivi organicamente collegati, e creati dalla fantasia dell'artista, fuori dell'aspetto psicologico »[1], fissava le sue categorie, opposte a quelle accademiche, e quanto è possibile rispondenti alla realtà del fatto artistico, formulava così la sesta : « massa, luce e colore — Tiziano e scuola ». Essa gli pareva un punto d'arrivo. Convinto dell' idealità d'arte e di verità, egli comprese che non tutte le verità posson esser riprodotte insieme nel fatto d'arte, e dichiarò che : « l'eccellenza di ogni stile dipende dalla coerenza, o perfetta fedeltà, verso le verità scelte, e, in secondo luogo, dall'ampiezza della sua armonia, cioè dal maggior numero di verità, ch'esso riesce a conciliare, e dalla coscienziosità con la quale le verità escluse vengono presupposte, anche se non rappresentate »[1]. Poichè il sistema dei coloristi è quello che porta al conseguimento del maggior numero di verità, (esistendo identità anche fra colore e verità), e poichè esso, meglio d'ogni altro, fa presupporre le verità escluse, dev'essere il preferito, anche se ha lo

TINTORETTO : AUTORITRATTO — VENEZIA, SCUOLA DI S. ROCCO. (Fot. Anderson).

[1] L. Venturi, *La critica e l'arte di Leonardo da Vinci*, Bologna, Zanichelli, pag. 140.

[1] *Modern Painters*, London, Allen, vol. IV, pag. 45.

TINTORETTO: CAINO E ABELE — VENEZIA, R. ACCADEMIA. (Fot. Anderson).

svantaggio di posseder ombre meno forti, e tali che non sanno precisare tutte le forme.

Soltanto « i coloristi sono veri pittori, puri di pecche (per quanto può esser tale l'opera di un uomo) e maestri consumati della propria arte... » [1] — non i linearisti nè i chiaroscuristi.

Ora, si considereranno « colore » le pallide lumeggiature, che Michelangelo usò nella Sistina? No, evidentemente: esse di colore neppur rappresentano l'intenzione, non avendovi l'elemento cromatico una vita propria, ma soltanto aderendo alla forma, adattandosi ad essa, come accade ogni volta che la visione dell'artista non è visione di colore. Poichè Michelangelo non è colorista, il Ruskin non lo giudica pittore nato, ma divenuto, e, con un semplicismo pericoloso negli effetti, ne condanna lo stile, che è trasformazione di realtà, secondo la più eroica visione delle cose, formalmente intesa.

La causa che l'ha indotto a tal condanna, l'esigenza del predominio cromatico, è quella stessa che porta all'esaltazione dell' arte del Tintoretto. Il Tintoretto è grande artista, perchè è grande colorista, il più grande colorista: ciò che v'ha in lui di meno forte è dovuto ad influssi esteriori; del resto, il suo spirito è lo spirito d'un gigante, potente da solo quanto quello di Michelangelo Tiziano e Raffaello, riuniti assieme. Egli non riconosce in altri maestri una forza immaginativa pari alla sua, esplicantesi precisamente in effetti di colore illuminato: attraverso una simile visione, il soggetto più banale si trasforma in « un'idea suggestiva illimitata; non c'è pietra, foglia, ombra, niente per quanto insignificante, che non assuma una voce d'oracolo... » [1]. Al Ruskin pare che meglio di ogni altro il Tintoretto abbia sentito appunto come la natura, attraverso l' « eccitabilità immaginativa », possa assurgere ad incommensurabile dignità in ogni minima apparenza, e come stupefacente sia l'effetto finale da essa conseguito, quando l'immaginazione ne abbia sapientemente destate le occulte simpatie [2]. Però, egli dichiara a proposito della *Crocifissione* della Scuola di S. Rocco, « il Tintoretto ha pur compreso come non si eserciti alcun potere d'immaginazione sui sensi dello spettatore, mediante circostanze accessorie, quando sfugga la verità assoluta del fatto centrale; senza di essa ogni tentativo di direzione del sentimento

[1] *Ariadne florentina* (1ª ed. 1873), London, Allen, 1907, pag. 17.

[1] *Modern Painters*, pag. 186.
[2] Op. cit., loc. cit.

è vano; e ciò ch'egli non sa eccitare è come se neppure lo conoscesse »[1]. Ciò significa intelligenza della necessità artistica d'un conseguimento di sintesi, onde eccitare la maggior impressione estetica in chi guarda; e, per il Robusti, dell'attuazione di detta sintesi negli effetti di colore-luce.

Poichè attraverso il colore-luce il maestro ha esplicato specialmente la sua individualità, esso è l'elemento su cui il Ruskin, coerente ai suoi principî teorici, ama più soffermarsi: il colore-luce è ripreso in esame secondo criterî fondamentalmente puri, che posson ritrovarsi altrettanto integri soltanto negli scritti del Seicento veneziano[2]. In ciò, anzi, la forza e la debolezza della sua valutazione.

Come il Ridolfi, e specialmente il Boschini, nonostante apparenze ideologiche, avevano avuto visione del tutto « non intellettuale », ed avevano giudicato l'opera di Jacopo, come qualchecosa di compiuto nella sua stessa incompiutezza, astratta da ogni contingenza, superbo fiore d'un superbo spirito, così il Ruskin apprezzò in quella pittura soltanto ciò che è slancio fantastico, sùbito impeto, eco immediata d'un fuggente stato d'animo; ed ottenne resultati critici insuperati. D'altra parte, gli aspetti che non possono esser intesi da disposizioni riflessive così sempliciste, atte all'intelligenza dell'arte d'un « primitivo », più che di quella d'un maestro della Rinascita, sfuggirono quasi del tutto alla sua sensibilità. Il nonintellettualismo, necessario alla pratica dell'arte, cela innumeri insidie quando intervenga inopportunamente nel giudizio del fatto d'arte: esso può facilitare la comprensione di tutta l'opera di Giotto, non di tutta l'opera del Tintoretto — per esso si evitano, sì, i pericoli dell'accademismo, ma non è difficile incorrere in un'altra forma di limitazione, che è l'antiaccademismo stesso.

Da questo atteggiamento critico, che vorrei dire sensitivo puro, deriva un limite alla capacità ruskiniana; se lo scrittore comprende tutta la forza dell'arte del Tintoretto, come ricerca di effetti di colore-luce, nei quali, figura umana e ambiente, trovano l'accordo più fantastico, se sa esprimere in modo eccezionale tale intelligenza, che gli è agevolata dall'invincibile antipatia per le forme precise e per il senso volu-

[1] Op. cit., pag. 190.

[2] Cfr. specialmente *L'indice veneziano* messo come appendice alle *Stones of Venice* (ed. francese Parigi, 1906, p. 251 e segg.). — Vi si tratta di quasi tutti i dipinti del T. conservati in Venezia.

TINTORETTO: LA VISITAZIONE — VENEZIA, SCUOLA DI S. ROCCO. (Fot. Anderson).

metrico dei corpi, proprio della pittura michelangiolesca, gli sfugge tuttavia, quasi fondamentalmente, il problema dell'arte del Robusti in ciò che è sua essenza, in ciò che dà una posizione speciale al maestro, rispetto ad ogni altro Veneto; voglio dire in ciò, che è ricerca d'una conciliazione di forma e colore.

Il Ruskin ha combattuto il michelangiolismo, e da quello ha fatto derivare tutte le caratteristiche negative della pittura del Tintoretto: ma non ha visto, fra gl'innegabili pericoli di quell'influsso, quanto v'era di positivo, almeno intenzionalmente; non ha visto il desiderio di giunger, appunto per quella via, al contemporaneo dominio di forma e di colore; al conseguimento, cioè, di forma cromatica; di sintesi artistica. (Ciò che gli scrittori veneti, sia pur confusamente, e per l' obliqua via dell'accademia, avevano intuito).

Egli, sotto l' incubo della minaccia intellettualistica, non ha sentito il gran dramma dello spirito tintorettesco, singolo e appassionante atto del dramma della pittura italiana: nel lato formalistico di quella visione ha scorto solo l' infiltrazione michelangiolesca, ed ha gridato al pericolo, senza sospettare che quella ricerca di forma, bene o male accordata con la ricerca di tono, fosse l'effetto d' un affannoso arrovellarsi per raggiungere il fantastico accordo. Ciò che Leonardo, movendo da una posizione teorica affine, aveva conseguito con lo sfumato, Jacopo tenta, attraverso la padronanza della luce: nella luce egli ricerca la forma, ma risolve il problema soltanto eccezionalmente, quando meno il suo spirito è teso, quando meno si tortura nella creazione del capolavoro.

Tale, adunque, il lato negativo della personalità critica ruskiniana: un eccesso d'antintellettualismo, che in certo modo impedì la serena intelligenza d'ogni aspetto del problema artistico, infirmando il valore storico dell'apprezzamento finale. Per ciò accadde che qualche scrittore, intuendo confusamente una debolezza nella riflessione ruskiniana, pur senza rendersi esatto conto della causa di essa, ne dicesse senz'altro i resultati troppo « personali » per aver effettiva importanza. (Ciò anche se tutti, indistintamente, trattando del Tintoretto, dopo il Ruskin, lasciarono trapelare nei loro giudizî influsso di quel pensiero). Il valore positivo di quell'indagine sfuggì ai più, amici o nemici dell' Inglese. Ma, poichè fino ad oggi non è apparso chi, senza quell'eccesso d'antintellettualismo, tenace limite nel suo intento stesso di smisurata libertà, abbia preso a studiare l'opera di Jacopo Robusti con attitudini paragonabili a quelle, si può concludere che, se nel campo dell' investigazione erudita in questi ultimi anni si è andati oltre, dal punto di vista prettamente critico i resultati del Ruskin non sono superati.

L' intelligenza della funzione del colore-luce, considerata per sè, indipendentemente da riguardi formali, e le conseguenze di essa; la squisita sensibilità dell'opera d'arte; la dignità degli stessi pregiudizî, svalutano poi, essenzialmente, gli altri aspetti di quell'apprezzamento, voglio dire le divagazioni filosofico-religiose, che più volte distraggono dallo spunto figurativo puro; gli accenni alla dramaticità della scena artistica; l' importanza data al soggetto in quanto è tale, ecc.: tutte circostanze che, per uno di quei fantasiosi fraintendimenti, facili nello studio d' un complesso atteggiamento spirituale, parvero le sole importanti: per esse, con perfetto oblio di quanto v'ha d'effettivamente critico in quel giudizio dell'arte, si diffuse l'opinione che lo scrittore curasse in ispecie tali aspetti, fondamentalmente extrartistici, e ne trascurasse il contenuto essenziale [1]. Nè di ciò, del resto, gli si fece colpa, data la gran confusione della mente d'ognuno in materia di critica.

Ho detto altra volta come per l'equa valutazione d' un multiforme pensiero occorra specialmente tener conto degli estremi resultati positivi, cui la capacità del pensatore è pervenuta. Poichè, se si è convinti che ogni giudizio sia lo scatto conclusivo d' una fatica cerebrale, meno o più laboriosa, a seconda della singolarità del giudizio stesso, non si può non ammettere che un ordine di giudizî, saltuarî nella manifestazione, ma coerenti e rigorosi nelle conseguenze, debba aver significato più intimamente personale d' un altro, il quale si riveli resultante da preconcetti tradizionali: quindi, per la presenza del primo, questo secondo ordine, accolto per pigrizia d'indagine riflessiva e superbamente superato, deve influire in modo relativo, se non nullo, sul finale apprezzamento dell'individualità critica, di cui è questione.

Nonostante qualche apparenza contraria, ritengo dunque si debba riconoscere che il Ruskin comprese come la rappresentazione, sia pur tanto vivace da divenir dramatica, assuma il suo valore artistico soltanto in quanto questa dramaticità è superata; seppe che la rappresentazione deve dir sì qualchecosa, ma che questo « qualchecosa » è al di là d'ogni contingenza di soggetto: è soltanto espressione di sentimento, universalmente inteso. Se tale romantico convincimento, sia pur inespresso, egli avesse avuto, e ben saldo nella coscienza, non avrebbe potuto assurgere fin dove assurse: chè, in tal caso, molte delle sue soluzioni di problemi artistici sarebbero del tutto inesplicabili. Superando, a causa dello sconfinato amor per la natura, paragonabile nella sua austerità a quello di Leonardo, i due concetti di arte, meccanica rappresentazione del mondo fisico, e di arte, rappresentazione d' idee, fonda-

1 Cfr. R. DE LA SIZERANNE, *R. et la Religion de la Beauté*, Paris, Hachette, 1899.

TINTORETTO: LA CROCIFISSIONE — VENEZIA, SCUOLA DI S. ROCCO.

(Fot. Anderson).

TINTORETTO : PARTICOLARE DELLA CROCIFISSIONE — VENEZIA, SCUOLA DI S. ROCCO.

(Fot. Anderson).

mentalmente egli assurse al concetto di arte pura liricità », nonostante ogni verbale apparenza contraria. Voler ricercare il concetto ruskiniano dell'arte sotto veste filosofico-morale è un voler trovare l'essenziale nel contingente, il concetto, cioè, in ciò che è divagazione letteraria; divagazione quanto si vuol nociva nelle ripercussioni sull'altrui pensiero, turbatrice di spiriti, origine di malintesi, ma pur sempre elemento trascurabile nel giudizio dell'effetto critico finale. « La funzione dell' artista in questo mondo » dichiara del resto il Ruskin stesso a chi dubita « è d'esser strumento così tenero, così sensibile che nessun'ombra, nessuna luce, nessuna linea, nessuna fuggevole espressione degli oggetti visibili possa esser dimenticata o possa svanire dal libro della memoria. Il suo compito non è di giudicare, di pensare o di sapere... Egli potrà pensare e ragionare di tempo in tempo, quando ne avrà piacere; acquistar i frammenti di scienza che potrà raccogliere senza curvarsi, e conseguir senza sforzo; ma nessuna di queste cose serve per lui. La sua vita non ha che due fini: veder e sentire »[1].

*
* *

Ammesso, dunque, che quanto in quel pensiero toccò di circostanze extrartistiche sia effetto letterario di estranei elementi culturali-filosofici, e dato adeguato valore alla veste ideologica in cui spesso quel pensiero s'ammanta, rimane la parte essenziale del giudizio, quella che si occupa degli aspetti pittorici puri.

[1] *Stones of Venice*, ed. franc., pref. del de la Sizeranne. p. XIX.

Fra i primi consapevole, dopo una tradizione secolare d'errori, che per penetrare il cuore dell'oggetto d'arte occorra aver presenti elementi visivi, nati dalla fantasia dell'artista e posti al di là di motivi psicologici, consapevole del rapporto eterno esistente fra essi e spirito umano, il Ruskin ha parlato della pittura del Tintoretto, approvando o no, a seconda del libero gusto e a seconda di teorici preconcetti.

Il gusto, che in linguaggio meno famigliare è capacità ed esperienza critica, fu in lui estremamente sensibile.

I preconcetti, ben vitali, posson riassumersi in due: 1° che il colore soltanto creò la pittura, poichè la pittura non fondata sul colore è ricerca scientifica, ossia negazione d'arte. (Da ciò il suo antintellettualismo critico). 2° che il Tintoretto, nonostante difetti innati ed acquisiti, sia il maggiore dei coloristi, Tiziano compreso.

A causa del gusto e di questi preconcetti, i quali turbarono altravolta la sua valutazione, al punto da indurlo a veder nell'opera di Michelangelo e di Leonardo soltanto una fase storica nello sviluppo generale dell' arte, il Ruskin pervenne fin dove pervenne nell'intelligenza della pittura tintorettesca: gli sfuggì, in quella personalità, la ricerca di un superamento dell'antitesi di forma e colore; ma, per fenomeno di giudizio non unico, riuscì, tuttavia, mediante argomenti a volte limitati e perfino infondati, a stringere il problema vastissimo, e a far risaltare le sole, effettive cause della grandezza del Tintoretto.

MARY PITTALUGA.

PROBLEMI D'ARTE CONTEMPORANEA.

IL MOVIMENTO IN PITTURA.

ERA il tempo in cui più vivaci crepitavano le dispute intorno ad alcuni tentativi rivoluzionari di interpretare pittoricamente la realtà e per quanta diffidenza potessero suscitare gl'infantilismi della scomposizione dei piani e le prove più pretenziose della compenetrazione degli oggetti, dell'irradiamento delle linee-forze e dei drammi plastici in atto, una certa inquietudine si andava insinuando nelle coscienze degli artisti anche più attaccati alle tradizioni, facendoli pensosi della possibilità di conquistare effettivamente nuovi punti di vista non fallaci sull'esperienza. — Certo — diceva Plinio Nomellini, uscendo dalla Mostra futurista allora aperta al Costanzi — i posteri rideranno del modo come noi rappresentiamo il movimento delle onde. — E Giacomo Balla, che al problema del movimento aveva dedicato i suoi due massimi tentativi, *Il violinista* e *Il guinzaglio,* brillava di contentezza. — Ma perchè — diceva qualcuno —

G. BALLA : IL GUINZAGLIO.

G. BALLA: IL VIOLINISTA.

non ridiamo, a distanza di secoli, del modo come Fidia fissò il passo dei cavalli nel fregio del Partenone o dei gesti in cui il Tintoretto eternò le figure della *Crocefissione* e del *Miracolo di S. Marco*?

I primi a porsi, con criteri inusitati, il problema del movimento, furono gl' impressionisti, i quali evitarono di definire l'oggetto in moto e lo riprodussero con una certa approssimazione, convinti che definirlo fosse come fermarlo. Preoccupazione dei futuristi fu invece la *durata dell'apparenza.* E fermo in questo concetto, il Balla, prima che Boccioni giungesse alle audacie delle sue « astrazioni plastiche », fissò in alcuni dipinti i suoi studi sulle figure in movimento. Il temperamento pittorico del Balla e la sua grande abilità tecnica gl' impedirono di cadere nel volgare, ma la via da lui scelta non poteva non rivelarsi erronea. Tutti ricordano il suo quadro *Il guinzaglio*: una signora, di cui si vedono solamente i piedi e l'estremità delle vesti, muove il passo sulla strada, accompagnata dal cagnolino. La donna e il cagnolino sono dipinti nella presumibile durata del loro passo, con una successione più o meno serrata delle rispettive immagini da un punto iniziale ad un preteso punto terminale. Intento del pittore era di sostituire ad una sensazione statica delle figure una sensazione dinamica che le rendesse nell'effettivo divenire del loro moto. Ma non v'è chi non veda come, così facendo, il pittore, anzichè fermare una volta l'oggetto (ciò che gl'impressionisti rimproveravano ai loro predecessori), lo fermava dieci, venti volte, tutte le volte cioè che era costretto a indicarne anche sommariamente la forma. Per quanto serrata potesse essere la successione delle immagini del piede della donna, della catenella del guinzaglio, della coda del cagnolino, esse erano sempre qualcosa di separato l'una dall'altra, in cui la forma nasceva ogni volta per morire nello stadio consecutivo e su cui l'occhio era obbligato a fermarsi successivamente, perdendo il senso della sua unità continuativa.

L'errore, s' intende, era intrinseco alla cosa. Anche quando si riuscisse a rendere gli stadi del moto da un punto iniziale ad un punto terminale senza soluzione di continuità — ciò ch'è materialmente impossibile perchè per determinare la forma bisogna distinguerla volta a volta — il problema non sarebbe risolto, per la ragione che sulla tela rimarrebbe sempre

qualcosa di non constatabile in natura. La durata della sensazione non può essere espressa in estensione sulla tela, perchè prima di tutto è negata dallo spirito, ch'è un gran condensatore. « Le mille successive posizioni di un corridore — notava il Bergson — si contraggono in una sola attitudine simbolica, che il nostro occhio percepisce, che l'arte riproduce, e che diviene per tutti l'immagine dell'uomo che corre ». E a chi venisse a dirci di essere l'antesignano di una nuova sensibilità, non potremmo ristare dal rispondere che percepire la discontinuità del continuo è indice non di sensibilità progredita, ma di sensibilità ammalata. Guai se la coscienza dovesse percepire separatamente tutta la successione di fatti fisici che costituiscono un fenomeno! « I 400 trilioni di avvenimenti fisici distinti — osservava ancora il Bergson — che la scienza moderna ha rivelati in una luce rossa, in un secondo, richiederebbero ad una coscienza che volesse discernerne la sfilata, anche con la più grande economia possibile di tempo, un'attenzione protratta per 250 secoli ».

D'altronde, la funzione di certe sensazioni è assolutamente provvisoria di fronte a quelle che le seguono e le risolvono. Lasciamo il caso della donna che muove il passo attraversando la tela nel senso della sua larghezza e consideriamo quello di una figura che si avanzi frontalmente verso di noi: per renderne l'ingrandimento progressivo, il pittore vorrà dipingerla in diverse proporzioni, da quella presumibilmente più piccola a quella più grande, ciascuna inclusa nella consecutiva e ad essa concentrica. Ma la serie delle figure crescenti in tal modo non dovrebbe logicamente finire mai, perchè è impossibile stabilire il momento in cui la figura cessa d'ingrandirsi, o, chi lo stabilisce, riconosce che in quel punto la sensazione è diventata definitiva, che quella quindi è la vera sensazione e che le precedenti restano incluse in essa e da essa negate. Il processo della sensazione, saremmo per dire, è un processo divoratore. Ogni stato è ingoiato da un altro che lo segue, fino a quello che li assorbe e li risolve tutti. Cogliere codesto stato, che ha valore d'indicazione e di simbolo, è compito precipuo e miraggio costante dell'arte.

FREGIO SETTENTRIONALE DEL PARTENONE. ATENE, MUSEO DELL'ACROPOLI.

Perciò il problema andrebbe considerato piuttosto come possibilità di esemplificazione che di complicazione. Invece di sciogliere e frazionare l'immagine, bisognerebbe condensarla e fissarla in un segno tanto più rapido immediato e risolutivo, quanto più immediata e risolutiva è stata l'intuizione. Il mio bambino di tre anni, vedendo lo schizzo di Leonardo per il monumento equestre a Francesco Sforza, osservò subito che « il cavallo camminava camminava camminava fino a Roma »! Di fronte ad una prova così genuina, chi può dire che quella

FREGIO OCCIDENTALE DEL PARTENONE — LONDRA, MUSEO BRITANNICO.

forma, sol perchè è definita, è fermata e uccisa nel suo moto? Procuriamo d'imprimere alle nostre figure un segno sempre più sintetico e risolutivo, una sensazione più irresistibile di movimento, e il bambino ci dirà ch'esse camminano fino a Londra!

Il Balla, nel suo secondo quadro, *Il violinista*, che apparentemente è sullo stesso piano del *Guinzaglio*, realizzò qualcosa di diverso. Per rendere il movimento di una mano scorrente sulle corde d'un violino, il pittore fissò anche qui una successione d'immagini da un preteso punto iniziale ad un preteso punto terminale. Anche qui, naturalmente, ottenne un'intermittenza di forme che si traduceva per lo spettatore in intermittenza di visione. Ma nel moto d'una mano che scorre sulle corde d'un violino, vi sono effettivamente dei riposi e degli appoggi, tra i quali la continuità si risolve e la forma si determina volta a volta. Sol che qui non si tratta di una, ma di varie e differenziate percezioni, per cui il problema del moto, concepibile esclusivamente come durata per la determinazione di una forma unica, è in sè stesso negato.

Il punto è qui. Non è sulla via dell'arte che possono incontrarsi forme di sensibilità e tentativi di espressione conducenti alla decomposizione e all'amplificazione delle apparenze. Che cosa sarebbe di noi se, per un prodigio malefico, un giorno solo, si risvegliassero tutti i detriti delle sensazioni che, per educazione dei sensi e necessità pratica d'intuire il reale, ignoriamo o sopprimiamo automaticamente? Che cosa sarebbe se tutto ciò che avviene sotto il dominio dei nostri sensi ci si dovesse rivelare nell'anatomia dei suoi processi? Che cosa sarebbe, per esempio, se noi dovessimo avvertire i 10 o 15 mila colpi d'ala che la zanzara batte, secondo Spencer, ad ogni minuto secondo e se di ciascuno di quei colpi il pittore volesse analizzare le vibrazioni?

In verità, gli stessi artisti che li praticavano, si avvidero dell'inadeguatezza dei loro tentativi e procurarono di superarli per nuove vie. Il Balla stesso abbandonava le sue prime realizzazioni per altre sempre più audaci ed inquiete, e Boccioni esplicitamente dichiarava che gli scopi dei pittori futuristi non potevano esaurirsi in una semplice preoccupazione cinematografica, nè nella puerile curiosità di osservare e fissare la traiettoria che un oggetto percorre spostandosi da un punto A ad un punto B.

Tuttavia insistevano nel porre a fondamento della loro arte la necessità di far vivere « l'impressione nella durata attraverso la forma unica del suo svolgersi », ciò che, per la risoluzione del problema del moto, non riusciva a spostare minimamente il punto di vista anteriore, importando sempre un'amplificazione della superficie da riprodurre, non conforme all'intuizione del vero e superante i limiti del plasticamente realizzabile. Infatti, codesta affermazione fondamentale rimase sempre una pura teoria, perchè i pittori futuristi, pur illudendosi di rimanervi

MASACCIO: ADAMO ED EVA CACCIATI DAL PARADISO.
FIRENZE, CAPPELLA BRANCACCI.

con fedeltà attaccati, se ne allontanavano fatalmente con le loro nuove esperienze di simultaneità e compenetrazione, che in fondo altro non erano se non delle nette e corpose fissazioni statiche concorrenti e simultanee di sensazioni disparate e distinte nel tempo e nello spazio.

LEONARDO DA VINCI: SCHIZZO PER LA STATUA EQUESTRE DI FRANCESCO SFORZA — WINDSOR, BIBLIOTECA REALE.

Vedremo queste prove, sulle quali insistono ancor oggi i pittori d'avanguardia, rivelare anch'esse la loro inadeguatezza alle esigenze dell'espressione, ma dovremo parimenti tenerne conto, come indice della grande ansia di ricerche che serpeggia nella coscienza contemporanea.

Certo nessuno può dire di aver posseduta compiutamente e definitivamente la realtà. E come il nostro spirito non potrebbe chiudersi a quella correzione continuativa e incessante che l'esperienza ci conduce a fare del mondo sensibile, così non potrebbe esser negata all'arte la possibilità di fondarsi su un' interpretazione ogni giorno più profonda e fresca delle apparenze. Tutto sta a dare consistenza ad una tale interpretazione, coglierne l'effettiva espressività, riconoscerle una « forma ».

* * *

Boccioni, nel teorizzare gli ulteriori sviluppi

BENOZZO GOZZOLI: PARTICOLARE DELL'AFFRESCO « IL VIAGGIO DEI MAGI ». — FIRENZE, PALAZZO RICCARDI.

A. DÜRER: I QUATTRO CAVALIERI DELL'APOCALISSE (INCISIONE IN LEGNO).

del problema del movimento, posto prima dai pittori impressionisti come necessità di non definire l'immagine per non fermarla, poi dal Balla come possibilità di rendere la figura nella successione degli stadî del suo moto, proclamava: « Quello che noi vogliamo dare è l'oggetto vissuto nel suo *divenire dinamico*, cioè la sintesi delle trasformazioni che l'oggetto subisce nei suoi due moti: relativo e assoluto ».

Per moto assoluto egli intendeva « la potenzialità plastica che l'oggetto porta in sè strettamente legata alla propria sostanza organica se-

condo i suoi caratteri generali: porosità, impermeabilità, rigidità, elasticità ecc.; secondo i suoi caratteri particolari: colore, temperatura, consistenza, forma (piana, concava, convessa, angolare, cubica, spiralica, ellittica, sferica ecc. ecc.) ». Trattavasi insomma dell'oggetto preso in sè e per sè, con nulla più dei suoi attributi esistenziali, e con quelle *tendenze* di forze che a tali attributi sono inerenti. Il moto assoluto, vien riprodotto e che anzi sia tanto più evidente quanto più fedele e compiuta è la riproduzione? Tutte le volte che un pittore, dal più antico al più moderno, ha dipinto un viso, un'arma, una mela, coi loro attributi di porosità, impermeabilità, rigidità, elasticità ecc., di colore, temperatura, consistenza, forma ecc., ne ha implicitamente reso il moto assoluto. Non l'avrebbe reso se ad un oggetto leggero,

REMBRANDT: LA RONDA NOTTURNA — AMSTERDAM, RIJKSMUSEUM

spiegava il Boccioni, « è la plasticità stessa » e potrebbe chiamarsi « il respiro o il palpito dell'oggetto ».

In verità, dopo questa esplicazione, non si comprende come possa nascere l'illusione di creare sulla categoria del *moto assoluto* qualcosa di nuovo. Se il moto assoluto è « la plasticità stessa », quel « che l'oggetto porta in sè, strettamente legato alla propria sostanza organica », come si può negare che esso si realizzi nel momento stesso in cui l'oggetto per esempio, avesse data una pesantezza che non gli è propria, ad uno rigido un'elasticità che gli è estranea, e viceversa. Ma potete negare, che so, la consistenza plastica, e quindi il moto assoluto, dell'armatura metallica del *S. Giorgio* di Mantegna, delle carni della *Flora* di Tiziano, delle sete di Van Dyck, dei merletti di Frans Hals, del pelame degli animali di Palizzi?

Ma la novità starebbe nella relazione tra gli oggetti che verrebbero ad influenzarsi e carat-

terizzarsi per la diversa potenzialità del loro moto assoluto. « Ponete vicini, per esempio, — dice il Boccioni — una sfera e un cono, e avrete nella prima una sensazione d'impeto dinamico e nel secondo una sensazione d'indifferenza statica. Nella prima osserverete una tendenza a partire, nel cono una tendenza a radicarsi ».

Nessuno può disconoscere l'evidenza di codeste osservazioni. Ma e che perciò? La differenza di sensazione suscitata in noi dai due oggetti in natura, non sarà suscitata anche dai due oggetti in figura, in quanto ne riproducono e ne confermano gli attributi? « La zona atmosferica — prosegue il nostro teorico — che confina con il lato del cono opposto a quello presso il quale trovasi la sfera, sarà una *zona vuota*, e creerà nel cono un profilo nitido. La zona opposta, influenzata dai moti della sfera, sarà più densa di atmosfera e darà a quel lato del cono una sfumatura d'attrazione, una sbavatura del profilo verso i cerchi e le ellissi di espansione della sfera ». Ma queste sensazioni si producono pel solo fatto che i due oggetti sono accostati in natura in quella data maniera; quindi si produrranno egualmente sulla tela, sol che in essa i due oggetti sieno accostati nella stessa maniera! Il profilo del cono sarà sempre più nitido dalla parte isolata e per quanto nitido possa essere tracciato dalla parte

RAFFAELLO: DISEGNO PER L'APOLLO DEL « PARNASO ». LILLA, MUSEO WICAR.

TINTORETTO: IL MIRACOLO DI S. MARCO — VENEZIA, GALLERIE DELL'ACCADEMIA.

F. HODLER : GUGLIELMO TELL.

opposta, la sola vicinanza della sfera varrà a conferirgli quella tale « sfumatura d'attrazione » di cui parla il teorico. Si tratta di effetti di contrasto e d' influenza inerenti alla forma stessa degli oggetti e che non richiedono quindi determinazioni plastiche speciali.

Procedendo nella critica, ci avvedremo meglio della viziosità del sistema. « Osservando i piani inclinati di una piramide, sembra che essi attraggano un cilindro in posizione verticale che le stia vicino ». In verità, la fisica e la psicologia ci hanno fornito una quantità inesauribile di notazioni di questo genere. Lo scienziato ci farà rilevare che di tre parallele equidistanti proiettate su una superficie, il paio superiore apparirà sempre molto isolato dalla linea inferiore; ma noi le riprodurremo tuttavia equidistanti, perchè l' effetto sarà immutabilmente quello. Chi non sa dei famosi modelli dello Zöllner ? Abbiate delle lunghe parallele, e tracciate sulla prima dei trattolini obbliqui da destra a sinistra, sulla seconda da sinistra a destra, e così di seguito, e vedrete le parallele convergere. Non per questo il pittore che volesse riprodurre i modelli dello Zöllner dovrebbe fare le linee convergenti!

Del pari convincenti sono gli esperimenti del Lipps sulla linea che incontrandone un' altra sembra farla deviare. In ogni modo non si afferma nulla di nuovo audace quando si dice che qualunque oggetto in natura è influenzato in tutti i suoi attributi da un oggetto che gli stia accanto e che ogni immagine visiva è modificata dalle sensazioni ad essa simultanee.

Oltre al moto assoluto, vi è un moto relativo, che è « una legge dinamica imperniata sul movimento dell'oggetto » e il dinamismo plastico

G. PELIZZA DA VOLPEDO: IL QUARTO STATO — MILANO, CASTELLO SFORZESCO.

F. P. MICHETTI: LA FIGLIA DI JORIO — BERLINO, GALLERIA D'ARTE MODERNA.

sarebbe appunto l'azione simultanea del moto assoluto e del moto relativo, la fusione degli attributi sostanziali dell'oggetto in quanto tendenza di forze e « delle trasformazioni che l'oggetto subisce nei suoi spostamenti in relazione all'ambiente mobile o immobile ».

F. DEGAS: LA BALLERINA.

In verità, allorquando arriviamo alla determinazione di una tale fusione, ci accorgiamo di aver toccato il cuore del laberinto. Cerchiamo un'uscita. Anzitutto, quando il teorico ci ha detto, a proposito del moto relativo, che « un cavallo in movimento non è un cavallo fermo che si muove, ma è un cavallo in movimento, cioè un'altra cosa, e che va concepita ed espressa come una cosa completamente diversa », non riesce a dirci altro. Egli ci tiene a ripetere ancora che non trattasi della traiettoria, del dondolìo a pendolo, dello spostamento del corpo da un punio A a un punto B, ma di una « forma unica che dia la continuità nello spazio », « una forma che è la somma degli svolgimenti potenziali » dell'oggetto. Non potendo procedere d'un passo avanti, il teorico fa un salto indietro e si afferra di nuovo con tutte le forze agli attributi essenziali dell'oggetto, con le tendenze che ad esso sono inerenti. « Le linee, le forme e i colori dati come forze — egli dice — sono la sola espressione

dinamica possibile. Con la determinazione di queste forze l'oggetto è interpretato nella sua caratteristica potenzialità, vivente nel suo dinamismo ». Ora noi abbiamo osservato come codesta determinazione non sia altro che la visione lirico-plastica della consistenza dell'oggetto, e il teorico ce lo conferma, quando aggiunge : « La varietà infinita nella forma degli oggetti, la loro maggiore o minore densità molecolare, cioè il variare della loro sostanza organica : la pesantezza, l'espansione, la forza particolare con cui ogni oggetto reagisce alle luci e alle ombre, sono tutti elementi che concorrono a dare la misura delle linee-forze, delle forme-forze, dei colori-forze ». Insomma si tratta sempre di cose insite nell'oggetto : basta quindi riprodurre bene l'oggetto, per suggerirle tutt'insieme !

Il processo tautologico di questa costruzione è davvero insanabile ; ma il teorico che ha talento vuol uscirne a tutti i costi, e dopo aver errato per zone impervie ed oscure, proclama : « Vi sono nell'oggetto *linee, forme, colori ideali infiniti,* che partono dalle *linee, forme, colori ideali finiti,* e che legano l'oggetto attraverso masse-correnti atmosferiche ai volumi e ai piani degli altri oggetti ».

Ma anche ciò che cosa viene fondamentalmente a dire? Che ogni linea, ogni colore, ogni forma è suggestiva, risvegliando nella mente altre linee, altri colori, altre forme. Sol che i dinamisti, nel realizzare l'oggetto, vogliono materialmente realizzare anche quelle linee, quei colori, quelle forme da esso suggerite. E in ciò è il vizio e l'inferiorità del sistema. Non basta dipingere lo spettacolo della notte o quello del treno in fuga per risvegliare le sensazioni e i ricordi che ad essi son legati? No. I dinamisti vorranno unire sulla stessa tela « i valori plastici che li colpirono ieri, un anno fa » con quelli del momento. Essi hanno bisogno di accendere ad una ad una nella mente le fiammelle dei ricordi, con altrettanti segni specifici. Insomma hanno bisogno di *indicazioni* per far camminare un po' la fantasia. Mentre l'umanità procede a passo libero, v'è chi vuol tornare all'uso delle dande !

G. SEGANTINI : RITORNO ALL'OVILE (DISEGNO AL CARBONE).

Il valore della pittura — giova ricordarlo — sta nella sua potenza espressiva. Esprimere l'oggetto significa farlo rivivere nella sua totalità innanzi allo spettatore. Perciò quando i dinamisti vengono a dirci che, oltre al moto assoluto e al moto relativo, essi vogliono esprimere nel quadro tutte le sensazioni di spazio e di tempo all'oggetto congiunte, noi osserviamo : se l'oggetto sveglia nel pittore sensazioni di tempo e di spazio, le sveglierà anche nello spettatore, qualora l'oggetto rappresentato non sia stato diminuito, nella riproduzione, di tutto il suo potere suggestivo. E allora è inutile fissare tutti i momenti dell'oggetto o tradurre plasticamente le sensazioni e i ricordi che ad esso son legati ! Il problema è qui : saper *svegliare* l'anima dello spettatore.

Ma vi è un punto, che rappresenta il residuo utile della teoria, in cui i dinamisti dicono di « voler attuare e rendere plastico, attraverso un raffinamento della sensibilità, quel che finora era considerato incorporeo, impalpabile, invisibile ». Qui rientriamo nel campo delle esperienze artistiche. I dinamisti, nonostante la complicata ostentazione di novità, pare che tornino a porsi il problema dell'atmosfera. Essi pensano, per esempio, di dipingere una finestra

TIZIANO : FLORA — FIRENZE, UFFIZI.

« in cui i corpi che vivono all'esterno, all'orizzonte, si inseriscono attraverso un corpo conduttore (atmosfera) che penetra nella stanza con una forma che la potenzialità delle forme dei corpi che vivono all'esterno gli hanno impresso. Così abbiamo un meraviglioso spettacolo di influenze tra le linee-forze degli oggetti e le linee-forze della finestra, tra le quali s'insinua con gradazioni di densità, di impeti e di scorci il corpo conduttore dell'atmosfera ». Lasciando stare la strana possibilità di riprodurre al di qua della finestra oggetti che sono al di là, non v'è chi non veda come la maniera di rendere all'interno, attraverso la luce che le rivela, l'influenza delle forme che sono all'esterno, possa dar luogo a studi e ricerche non infeconde. Come pure, l'aver ricordato che in natura « le distanze tra un oggetto e l'altro non sono degli spazi vuoti, ma delle continuità di materia di diversa intensità » e che « i corpi vanno concepiti non isolati nello spazio, ma come nuclei più o meno compatti di una stessa realtà », è cosa che s'impone alla considerazione del pittore che non voglia negare a sè stesso la facoltà di ripiegarsi sul mondo con sensi sempre più esperti.

Ma con ciò non è detto che i principii di conoscenza pura che da vent'anni gl' intuizionisti vanno approfondendo per la definizione del reale, debbano essere trasportati nella pittura, che è un fatto pratico, inteso a rappresentare il mondo in base alla visione che ne hanno gli uomini e non ai risultati delle loro indagini filosofiche. Non danno i futuristi stessi

FRANS HALS :
IL PITTORE CON LA SUA
SECONDA MOGLIE.
AMSTERDAM.

A. VAN DYCK :
I FIGLI DI CARLO I.
TORINO, R. PINACOTECA.

un'importanza fondamentale alla categoria del *moto assoluto*, cioè della sostanzialità dell'oggetto, della sua plasticità? Pur ammettendo, dunque, la *continuità sensibile del reale*, essi non potrebbero negare la distinzione degli oggetti se non negando quella gerarchia di sensazioni che è proprio inerente alla categoria del *moto assoluto*. « L'intuizione pura — dice il Bergson — esterna od interna, è quella di una continuità indivisa ». Addio dunque « sostanza organica » dell' oggetto ! addio « caratteri generali e particolari »! addio specialmente consistenza e forma (« piana, concava, convessa, angolare, cubica, conica, spiralica, ellittica, sferica, ecc. ecc. ») ! Dalla contraddizione non si esce se non negando uno dei due termini : o volete l'oggetto con tutti i suoi attributi e le sue possibilità, o volete l'unità informe e confusa della materia.

Ma la contraddizione non è questa sola. I futuristi affermano di essere all'avanguardia della sensibilità e dimenticano che l'intuizione della continuità mobile della materia è propria delle menti primitive e dei bambini ; predicano un'esaltazione della personalità e non pensano che tuffarsi nel fiume dell' intuizione significa appunto negare ogni attività al soggetto, al cui intervento elaborativo son dovute le nozioni di sostanza, di forma, di rapporto, di forza. In ogni modo, la stessa filosofia dell' intuizione alla quale essi si appigliano, avverte che « è impossibile limitare la conoscenza all'ozioso spettacolo di un mondo qualitativo e come tale *inesprimibile* » (Le Roy). — Ma questo — essi possono rispondere — riguarda la nostra capacità ! — E noi ne prendiamo atto.

ALFREDO PETRUCCI.

F. PALIZZI : CAPRETTO BIANCO — ROMA, GALLERIA D'ARTE MODERNA.

VINCENZO GIOBERTI E LE ARTI FIGURATIVE.

NA delle caratteristiche del tempo nostro è stata ed è tuttora la tendenza a circoscrivere il campo dell'attività intellettuale di ciascun pensatore: chi è scienziato non può essere filosofo e viceversa; la critica letteraria è nettamente distinta dalla critica d'arte; l'attività creatrice esclude quasi la possibilità dell'analisi critica, e così via dicendo. In ciò qualche cosa è senza dubbio giusto: quando si vedono facili poligrafi parlar di tutto e di tutti senza veruna competenza, quando si vede — principalmente nel campo della critica d'arte — gente che s'impanca a giudicare senza una pur minima conoscenza tecnica, a buon diritto si getta l'anatema contro il dilettantismo e si cercano gli *specialisti* di ciascun ramo del sapere.

Ma anche in ciò non bisogna esagerare: Platone non avrebbe scritto il *Fedro* o il *Convito* se non fosse stato, oltre che filosofo, artista, nè Michelangelo avrebbe scolpito i *Giganti* se non fosse stato, oltre che artista, filosofo. In altri termini, l'attività spirituale ne' suoi gradi più elevati è essenzialmente unitaria, e molti dei difetti del tempo nostro proven-

DONATELLO: LA CROCIFISSIONE — FIRENZE, CHIESA DI S. LORENZO.

gono appunto dalla incapacità di assurgere ad una visione unitaria della vita dello spirito,

DONATELLO: L'ANNUNCIAZIONE FIRENZE, CHIESA DI S. CROCE.

nella quale filosofia e critica, arte e scienza s'integrino a vicenda, portando l'una all'altra forze e luci più reali, più intense, più vaste.

Eppure la tradizione più prettamente italica, da Dante a Michelangelo, da Machiavelli e da Leonardo sino ai grandi poeti-filosofi del secolo XIX, ci mostra, come un carattere essenzialmente nostro, la capacità di fondere, in armonica perfezione, attitudini diverse, studî separati e distinti. Chi pertanto volesse oggi

SANDRO BOTTICELLI: L'ADORAZIONE DEI MAGI — FIRENZE, UFFIZI.

(Fot. Anderson).

compiere l'ardua impresa di seguire in tutto la storia della critica d'arte in Italia, sarebbe costretto a estendere le proprie ricerche oltre i limiti segnati dagli storici dell'arte e dai critici veri e proprî. Non dovrebbe, per esempio, nella Rinascita, trascurare l'Aretino o il Castiglione, il Machiavelli o il Varchi — nè dovrebbe dimenticare tutti quegli artisti che hanno accoppiato la penna al pennello o allo scalpello, dal Ghiberti, dal Vasari, dal Cennini, da Leon Battista, da Leonardo, da Benvenuto Cellini e da Michelangelo — fino al Dupré, all'Hayez, al Segantini, al Grubicy, al Previati.

LEONARDO: DISEGNO - PARIGI, LOUVRE.

Nè infine dovrebbe dimenticare i grandi filosofi... Questo è il punto a cui voleva giungere il mio preambolo: i filosofi nostri più elevati e profondi hanno avuto l'occhio fisso anche alle manifestazioni delle arti figurative, che non solo si collegano a tutta una serie di complessi problemi estetici e metafisici — ma sono indispensabili per dare una completa visione dello spirito e della vita delle genti latine attraverso i secoli. Non sarà dunque opera vana portare un contributo alla storia del pensiero artistico italiano, esaminando le pagine che alle arti figurative dedicò un grande pensatore del secolo XIX, Vincenzo Gioberti, proprio nel tempo in cui si accingeva a dare uno dei massimi impulsi all'anima e alla coscienza italiana prequarantottesca.

* * *

Il primo concetto va anzi tutto fissato con chiarezza: il Gioberti presuppone, nelle sue osservazioni, l'idea dell'unità dell'arte, da lui esposta teoricamente nel suo trattato *Del Bello* (1841). Lo spirito creatore elabora i dati dei sensi, stabilendo fra essi delle relazioni sogget-

P. P. RUBENS (?): LA BATTAGLIA D'ANGHIARI (DAL CARTONE DI LEONARDO) — PARIGI, LOUVRE.

tive che noi diciamo *armoniche*. In questo concetto di *armonia* troviamo il fondamento unitario che è comune alle diverse forme d'arte. A questo proposito, è degna di attenzione una pagina degli *Studî filologici*, pubblicati postumi nel 1867 da Domenico Fissore. La pura realtà della natura non è mai poetica in sè, ma lo è solo in forza dell'elaborazione soggettiva che l'artista compie su di essa. Si consideri, per esempio, un insieme di colori. Il piacere che noi ne proviamo non è il risultato puro e semplice dei singoli piaceri che ogni colore, separatamente preso, potrebbe produrre in noi, ma è un piacere qualitativamente diverso, che risulta dall'armonia cromatica, alla quale i colori tutti hanno contribuito.

Così un'armonia di rosso e verde, non susciterà un sentimento estetico formato dal sovrapporsi delle impressioni prodotte, separatamente, dal rosso e dal verde — ma un sentimento del tutto nuovo e particolare, « eccitato dall' idea di relazione che voi fate fra le due sensazioni, e del rosso e del verde » [1].

« Aggiungete, continua il Gioberti, sensazioni a sensazioni, idee a idee, voi acquisterete dei nuovi e più grandi sentimenti di armonia. Lo spettacolo della natura così vario e sempre sì bello, è un complesso di sentimenti armonici confluenti in un solo » [2].

Questa armonia che risulta dalla diversa connessione degli elementi figurativi è essenzialmente soggettiva: in essa si attua l' attività creatrice dell'artista, che non imita la natura, ma la ricrea, fatta nuova e diversa per la forza rinnovatrice dello spirito. In questo senso le arti figurative, l'arte tutta anzi, non è che attività spirituale imponentesi alla parvenza fenomenica degli aspetti naturali. « L'ideale di una bella statua, di una bella pittura, di un bel concerto, di un bel poema non si trova nella natura almeno nel modo medesimo in cui lo

MICHELANGELO: BATTAGLIA DEI CENTAURI COI LÀPITI — FIRENZE, CASA BUONARROTI.

[1] V. Gioberti, *Studî filologici*, Torino, 1867, p. 293.
[2] Loc. cit.

dà l'arte; è qualche cosa di differente. La musica sopratutto è in gran parte figlia dell'arte benchè la natura dia esempio di darne nelle sue combinazioni. L'Autore della natura, tra le altre precellenze che diede all'uomo, lo fornì di quella di produrre degli ideali spettanti unicamente a lui solo »[1].

Se noi consideriamo da un punto di vista critico queste osservazioni del Gioberti, non possiamo non rilevare un dualismo troppo netto fra la natura e l'attività umana. Ma se noi pensiamo quanto di spirituale fosse contenuto nel concetto di natura secondo il Gioberti, ci accorgiamo che la dualità di spirito e natura non è così profonda ed esteriore, come potrebbe apparire.

Quello che qui importa determinare è il concetto unitario dell'arte, considerata come attività dello spirito, attuantesi in una forma armonica. L'arte è armonia spirituale: questa armonia potrà essere plastica o cromatica, verbale o musicale — ma ciò è secondario, poichè la fondamentale attività dello spirito unisce in una sola concezione sintetica le arti figurative e quelle dei suoni.

Su tale fondamento, il Gioberti erige una sua teoria della formazione delle arti, che merita di essere studiata. Le due arti fondamentali sono, per il nostro autore, l'architettura e la musica[2]. Esse sono le prime, in ordine di tempo, a raggiungere le più alte ed intense manifestazioni. E la tendenza dello spirito verso l'armonia si attua in modo analogo in ambedue le arti.

« L'armonia nei canti e nei suoni, scrive il Gioberti, risponde alle complicazioni simmetriche degli edifici, e la melodia de' primi alle proporzioni semplici de' secondi; onde la melodia è quasi una serie di proporzioni che si succedono, come l'euritmia di una fabbrica è un complesso di accordi che hanno luogo nello stesso tempo »[3].

Un altro punto di contatto unisce le due arti, che il Gioberti chiama *primarie*: in esse l'idea del sublime — considerato come qualche cosa che trascende la potenzialità dello spirito umano — raggiunge la sua più vasta e profonda attuazione. Le colossali costruzioni architettoniche dei popoli orientali primitivi — come l'infinita molteplicità dei ritmi e dei toni di una sinfonia musicale — lasciano intravvedere alla mente umana quella realtà spirituale, infinita e trascendente, che il filosofo chiama sublime.

E qui, lo studio genetico delle arti, secondo il quale le arti del sublime (architettura e musica) sono quasi la fonte prima e il substrato delle arti del bello (pittura, scultura, poesia) — serve di avviamento allo studio della evoluzione storica.

MICHELANGELO: SCHIAVO — PARIGI, LOUVRE.

Secondo il Gioberti, le civiltà primitive tendevano al sublime — le civiltà classiche tendevano a limitarsi nell'euritmica pacatezza del bello — la civiltà cristiana ritornava, sotto forme e spiriti diversi, a una concezione nuova del sublime. Di qui, egli faceva derivare la sua teoria delle tre fasi dell'arte: orientale ed e-

[1] Op. cit., p. 295.
[2] V. Gioberti, *Del Bello*, II ed. corretta e migliorata dall'A., Firenze, presso Pietro Ducci, 1845, pp. 211-220.
[3] Op. cit., pp. 217-218.

trusca — classica o italogreca — e cristiana. Quest'ultima accoglie certamente in sè elementi classici ed orientali e si estende a tutto il mondo cristiano — ma è essenzialmente italica, nello spirito creatore e nella sua formazione. In essa si attua quel primato spirituale della nostra nazione, che, nelle arti come in altri campi, il Gioberti vuole tenacemente e profondamente affermare. Sotto questo rispetto, anzi, il capitolo del *Primato* [1], dedicato alle arti e alle lettere, è uno dei più suggestivi ed è fra quelli che più largamente hanno contribuito alla profonda influenza esercitata da quell'opera su l' Italia prequarantottesca.

MICHELANGELO: IL GIUDIZIO UNIVERSALE — ROMA, CAPPELLA SISTINA.

La figura rappresentativa e quasi simbolica di tutta l'arte italocristiana è Dante, il quale

[1] V. GIOBERTI, *Del Primato morale e civile degli Italiani*, Bruxelles, 1843, P. II, cap. VII.

ha, nella Divina Commedia, creato « quasi la Genesi universale delle lettere e arti cristiane, in quanto tutti i germi tipici dell'estetica moderna vi si trovano racchiusi e inizialmente esplicati... E chi dubita che i divini creatori della pittura e della statuaria italiana a quella poesia non s'ispirassero? La poesia infatti è l'arte, in cui si riuniscono e s'immedesimano le proprietà e i pregi delle due industrie figurative: i quali sono spesso impossibili ad accordare col pennello e colla raspa, che lavorano sopra una materia esteriore, in cui i contrarî non possono simultaneamente attuarsi: dovechè la poesia, che ha per teatro l'immaginativa e il pensiero umano, conciliatore delle differenze nella unità propria, e si serve dello strumento soffice, duttile e arrendevole della parola, può esprimere le opposizioni e accoppiare insieme il bello pittorico e scultorio... Che se Michelangelo fu debitore del sublime dinamico, che

RAFFAELLO: S. CECILIA — BOLOGNA, PINACOTECA.

riluce nella fiera e tragrande persona del suo Mosè e nel tremendo concilio del Giudizio, al cantor di Catone, di Capaneo, di Farinata, dell'empireo e dell'abisso, vogliam credere che l'architettura dantesca non elevasse la sua mente al sublime matematico, e non gli suggerisse il pensiero di mettere in cielo l'opera del Brunelleschi ?... » [1].

In questo valore universale della influenza dantesca, che è uno dei fulcri di tutto il pensiero giobertiano, il nostro autore ritorna sovente nelle sue opere. Già nel trattato *Del Bello*, di poco precedente al *Primato*, egli aveva svolto il suo concetto.

L'epopea italiana, aveva scritto il Gioberti, « non solo destò l'ingegno letterario e poetico delle nazioni moderne, ma partorì l'architettura, la pittura, la scultura, e tutte le arti belle che nacquero dal divino poema, come i rampolli dell'albero orientale dal suo ceppo primitivo. Non voglio già inferirne che senza l'Alighieri non avremmo avuto Michelangelo, Lionardo, Raffaello; ma certo sarebbe mancata qualche cosa alla loro perfezione; imperocchè e nel San Pietro, e nel Giudizio, e nel Mosè, e nella Cena, e nella Santa Cecilia, e nella Trasfigurazione si trovano i vestigi e le inspirazioni or grandiose e terribili, ora tenere e dolci, di quell'ingegno che creò Catone, Farinata, Capaneo, Gerione, Matelda, Beatrice e gli altri miracoli delle tre cantiche. Alla Laura del Petrarca, copia ingegnosa benchè pallida della donna di Dante, ma più popolare perchè meglio accessibile alla comune fantasia degli uomini, si possono in parte attribuire e il concetto dell'amor platonico introdotto nelle arti, e quelle celesti e graziose arie di fanciulle e di donne che respirano nei dipinti fiorentini fin dal secolo quindecimo e nei marmi di Donatello. Chi volesse conoscere appieno l'influenza diretta che ebbe nelle arti lo studio della Divina Commedia dovrebbe fare una storia dei disegni suggeriti da questo poema, cominciando da Sandro Botticelli che stando in Firenze ritrasse l'Inferno di Dante verso il fine del quattrocento, e venendo sino a Giovanni Flaxman, al Pinelli e ai nostri giorni » [2].

[1] Cfr. loc. cit.
[2] *Del Bello*, ed. cit., pp. 292-293.

* * *

Sarebbe ora interessante esaminare partitamente i giudizî del Gioberti sui singoli artisti, da Benvenuto Cellini e da Michelangelo sino ai suoi contemporanei, quali il Bartolini, il Thorwaldsen, il Canova, il Tenerani [1]; ma tale disamina ci porterebbe troppo lontani. Preferisco quindi chiudere questi brevi appunti con la concezione giobertiana dell'influenza dantesca su tutte le arti e sul loro svolgimento estetico e storico. Se anche, infatti, la critica contemporanea potrebbe trovare molte obbiezioni al valore storico di tale ipotesi giobertiana — essa permane egualmente in tutto il suo valore etico ed estetico. E' certo che in tutti i tempi la figura e l'opera di Dante ha segnato al nostro genio nazionale un immutabile modello di perfezione estetica ed un perenne mònito di coscienza morale.

Ed oggi ancora — mentre si vedono molti artisti, al pari di molti poeti, seguire la facile moda che sotto parvenza di un'arte nuova spinge ad evitare le difficoltà della concezione e della tecnica — mentre altri artisti s'inchinano ai gusti grossolani dei nuovi mecenati del secolo XX — le due figure gravi, tormentate, solenni di Dante e del Buonarroti appaiono come un rimprovero ed un esempio.

Chi ha coscienza d'artista può guardare a loro con animo fidente, e ne può trarre un conforto perenne all'operosità disinteressata ed austera, all'ideale che non si piega di fronte ad alcuna lusinga di critico o di compratore, alla tenace incontentabile ricerca di una perfezione che non si raggiunge — ma dà forza allo spirito, dà gioia al lavoro, dà vita all'arte.

Siamo nell'anno del centenario dantesco — e sono appena trascorsi i centenarî di Leonardo e di Raffaello: ora io vorrei che queste celebrazioni, che sogliono esser circondate di pompe esteriori, avessero invece una eco solenne, intensa, profonda nella coscienza di ogni italiano e di ogni artista. In questo senso, io credo debbano essere interpretate le idee del Gioberti intorno all'influenza di Dante nello sviluppo delle arti figurative.

VALENTINO PICCOLI.

[1] Cfr. *Studî filologici*, ed. cit., p. 186; *Del Primato ecc.*, ed. cit., loc. cit.; *Del Bello*, ed. cit., p. 139 e p. 284.

CRONACHE MUSICALI.

VIAGGIO SENTIMENTALE A FIUME.

Già avvicinandosi a Fiume con uno di quei treni che — per non essere ancora caduti sotto il dominio di Roma — hanno la strana abitudine di partire in orario da Trieste e di giungere in orario alla mèta, già avvicinandosi a Fiume ci si preparava con lo spirito alle ore certamente degne di memoria che si sarebbero vissute, e la mente ripercorreva le pagine di quella « Beffa di Buccari » appunto agli italiani di Fiume dedicata « perchè si mantengano in fede ferma ».

E mentre si cercava nell'aria fredda quell' « odore di lauro » che era sembrato un augurio ai naviganti del Quarnaro, o la tarda eco del gorgheggio di quell'uccelletto che aveva salutato dalla Punta Sersica, cantando « in italiano » gli audaci disponentisi all'estremo rischio, pur si pensava a quale potesse essere l'aurora che la musica avrebbe annunciato fra poche ore nella città martire.

« Excitat auroram », chiama, eccita l'alba — aveva scritto, della musica, D'Annunzio nello Statuto fiumano; e già nell'impaziente vocabolo scelto era detta l'intima certezza di un giorno luminosissimo. Ma noi — che si veniva dalle città degli uomini prudenti, degli onniscienti in politica estera (e in altre cose) e dei diplomatici diplomati — se ci sentivamo presi dallo stesso amore, non potevamo esser lieti della stessa certezza. Così, una segreta ansia ci commuoveva.

— Ma si può sapere cosa andavate a fare a Fiume?

— « Andavate », plurale. Distinguiamo: l'orchestra di Toscanini e il Maestro andavano per tenere il concerto chiesto da D'Annunzio e a D'Annunzio e ai Fiumani promesso; noi altri — ed erano con me i Maestri Sinigaglia, Montemezzi e Ravenna e il pittore Benvenuti — si andava per baciare la terra di Fiume, per salutare D'Annunzio e per ascoltare il concerto.

— Ed era proprio necessario che andaste anche voi a salutare D' Annunzio e ad ascoltare il concerto?

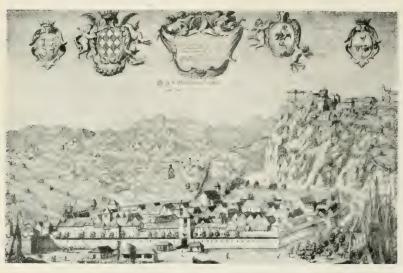
— No; nulla e nessuno è necessario a questo mondo, amico lettore, e non lo sei neppur tu che — se non ci fossi — non importuneresti, con queste indiscrete interruzioni, il cronista nell'esercizio del suo ministero. Ma poichè è giusto che anche i seccatori come te servano a qualche cosa, così io aggiungerò che — pur detestando la politica — noi s'andava a Fiume anche per trovarvi un raggio di sole e di verità, che ci ristorasse dalla malcerta e fuliginosa luce alla quale ci hanno condannato i moccoli dei nostri specialisti in problemi fiumano-dalmatici; per respirare una boccata di aria viva e frizzante e bene ossigenata che ci compensasse dell' odor di stantìo troppo lungamente assorbito nelle città dove gli spiriti vecchi e pavidi dominano ancora — anche dopo la vittoria delle armi, che fu opera della gioventù; per vedere vicini, l'uno di fronte all'altro, due dei sette grandi uomini d' Italia che non mutino pensiero tre volte ogni sei mesi e che abbiano saputo e sappiano vivere — se pure in campi diversi — in integrità e pienezza la loro vita facendo di essa, finalmente, un gesto di coraggio; per assistere da Fiume, e non da al-

GABRIELE D'ANNUNZIO.

trove, alla partenza dell'orchestra italiana verso l'America. Perchè — sia detto col permesso degli interpreti autorizzati del pensiero nazionale italiano — noi sentivamo ancor prima di giungere, e ce ne convincemmo fin dalle prime ore dopo l'arrivo, che — pur fra le intemperanze e gli errori ed i gesti che agli spettatori lontani e indifferenti possono sembrare eccessivi — a Fiume splendeva in quei giorni la fiamma più bella e pura dell'amore d'Italia; e in essa fervevano entusiasmi che per noi

*
* *

E trovammo il sole. Il sole non metaforico — quello degli astronomi — nel cielo; ed, in terra, una serena allegria in tutti, una gioia di vedersi, un sincero piacere di conoscersi, un'atmosfera di amore e di esaltazione che faceva un gran bene all'anima, ed alla quale, anche volendo, — (ma nessuno voleva) — sarebbe stato impossibile sottrarsi. Vento di follia? No. Poesia, poesia vissuta.

E noi avremmo voluto vederli quei savii

FIUME NEL SEC. XVIII.

(Da una stampa dell'epoca).

dei placidi grandi centri — non sarebbero stati che la cagione di nostalgici ricordi; e da essa si irradiavano energie preziose all'avvenire del nostro Paese; e sopra di essa aleggiava una fede in cui tutti gli spiriti — tutto un popolo! — si esaltavano e tutte le volontà si cementavano.

Di dove, dunque, sarebbe spiritualmente partita l'orchestra massima italiana verso l'oltre oceano, se non da questo lembo d'Italia nel quale la passione e il dolore e l'ansia e la ribellione contro il destino avverso hanno così superbamente innalzato e purificato tutto ciò che si nomina o significa « italianità »?

spiriti positivi che vorrebbero saviamente seppellir viva l'Italia intera per evitarle le infreddature, avremmo voluto vederli la mattina del 21 novembre sul Campo di Cantrida per studiare, dai loro occhi, se sieno capaci essi mai di un fremito di commozione.

C'era una festa guerresca in onore dell'Orchestra ospite.

Legione di Sernaglia, Legione di Falzè, Battaglione Randaccio, due batterie d'artiglieria, cannoncini, lanciafiamme e mitragliatrici. Canti, inni, ululati dei legionari. Alle 9,30, scoppia un fragore infernale. Sparano i cannoni, i cannoncini e le mitragliatrici.

[illegible] et Com-
munitatem [illegible] a [illegible]
[illegible] provehendique Commercii [illegible]
[illegible]
[illegible] Judiciis [illegible]
[illegible] Debitis [illegible]
[illegible]
[illegible] constituimus
Ad cujus benignae Intentionis Nostrae ef-
fectum eo securius certiusve obtinendum
benigne insuper annuimus Ut prima Urbs
haec Commercialis Fluminensis Sancti Vi-
ti cum Districtu suo nunquam separatum
Sacrae Regni Hungariae Coronae adnexum
Corpus porro quoque consideretur, atque ita
in omnibus tractetur, neque cum alio Pris-
cam

carum, velut ad Regnum Croatiae ab Incuna-
bulis ipsis pertinente Districtu ulla ratione
commisceatur. Exhibita porro Secundo per
eandem Statuta cujus generis cuilibet in Re-
gno Hungariae existenti Jurisdictioni, pro
eo ac nonnulla ad meliorem internam Regu-
lationem suam utiliorem, ac faciliorem publi-
corum etiam Negotiorum in medio sui Ad-
ministrationem necessaria, aut non parum
proficua existimantur, sibi [illegible], ita tamen Re-
publicae per hoc Regni Constitutionibus qua-
qua ratione derogetur, integrum est, in quantum
Circumstantiis et Systemati moderno congru-
unt, benigne eadem confirmamus. Cum ni-
hilominus complura Systemati Regni Hun-
gariae, Regnorumque et Provinciarum eo
per

DIPLOMA TERESIANO DEL 1779 CHE CONSIDERA FIUME „CORPUS SEPARATUM“.

STEMMA DI FIUME
CONCESSO DALL'IMPERATORE LEOPOLDO NEL 1659

Una compagnia di Arditi si lancia all'attacco di una supposta linea avversaria: grida altissime, scoppi di petardi e di bombe a mano. Un'altra compagnia contrattacca, volano a centinaia le bombe; e il fumo, le detonazioni, l'acre odore delle polveri, gli slanci e gli scarti dei legionari dànno a tutta la scena una selvaggia bellezza. Poi, una marcia irruente fra i getti accesi dei lanciafiamme e il crepitare di fucili e mitragliatrici; poi, due squadre della Compagnia Fossalta ingaggiano una lotta fantastica a colpi di « sipe »: diavoli scatenati. Una singolar tenzone, infine, sempre con le bombe a mano come arma, fra il capitano Smeriglio e il tenente De Marchi. Una dozzina di feriti.

I soldati si dispongono in quadrato. L'orchestra nel centro. Parla D'Annunzio.

« Fiamme nere, avete meritato stamani l'encomio di questo ardito che si chiama Arturo Toscanini, com'egli meritò sul Montesanto l'encomio dell'eroico generale Antonino Cascino che alla conquista diede il suo sangue intero.

MEDAGLIA COMMEMORATIVA DI RONCHI.

« Egli vi dice che nel sinfoneggiare siete incomparabili. Ve lo dice il condottiere delle più vaste sinfonie. Siatene orgogliosi.

« Non potevate fare più bella accoglienza a chi, su la cima conquistata, intrepido sotto il fuoco nemico, battè la misura agli assaltatori che cantavano a squarciagola gli inni nazionali per superare il tuono degli obici e dei mortai.

« Guardatelo. E' della vostra razza, scarnito come voi, ossuto come voi, nervuto come voi. La sua testa è intagliata nell' osso duro, tra mento e fronte, con quei profondi incavi che gli si formano tra orecchie e naso quando serra labbra e mascelle, con quel cipiglio che fa pensare alla guardatura selvaggia del cigno sotto il rigonfio del rostro, con quel collo che l'energia dilata come per riempirglielo di comandi inespressi.

LO SBARRAMENTO DI CANTRIDA.

Guardatelo. Guardategli la mano che tiene lo scettro.

Il suo scettro è una bacchetta leggera come una verga di sambuco; e solleva i grandi flutti dell'orchestra, sprigiona i grandi torrenti dell'armonia, apre le cataratte della grande fiumana, scava le forze dal profondo e le rapisce al sommo, frena i tumulti e li riduce in susurri, fa la luce e l'ombra, fa il sereno e la tempesta, fa il lutto e il giubilo.

« Chi è dunque?

« E' un capo, come io sono un capo, o mia gente.

« Mi basta un gesto per scagliare d'un tratto i miei battaglioni contro il pessimo degli ostacoli. Mi basta un gesto per prendervi di peso tutti e trasportarvi dove il coraggio umano non è giunto mai. Mi basta un gesto per scoccarvi tutti, urlanti o mutoli, di là dal prodigio e di là dalla morte.

« E' vero?

FIUME — IL CORSO.

FIUME — LA TORRE DI S. VITO.

FIUME — LA TORRE CIVICA.

« Qualche cosa di simile fa costui con queste altre anime. Intendete?

« Si contraeva tutto, dianzi, quando vi guardava balzare all'assalto.

« La vostra sinfonia non era la sua, ed era pur sua.

« La fiutava con le narici aperte. Gli si riformava il cipiglio sul fuoco delle occhiaie. Gli si rigonfiava di comandi il collo.

« Era la sinfonia del Montesanto. Questo circo di Cantrida era la vetta di quel suo calvario ferrigno e sanguigno. C'erano gli scoppi, c'erano i tuoni, c'erano le vampe, c'erano le grida, c'erano i canti, c'era il furore, c'era la vittoria.

e contro le grandiose volute il coraggio grandeggia sopra gli uomini che strisciano e scompaiono....

« In quale altro luogo del mondo possono gli uomini dare agli uomini un tanto spettacolo?

« E' il più inebriante dei giuochi. E' il giuoco mortale. E' la gioia del rischio per la gioia del rischio. Il sangue gronda e sfolgora. Le schegge aprono nella vostra pelle tante altre bocche rosse perchè possiate più ridere ed esultare.

« C'è chi di voi è fasciato; e c'è chi lascia gocciolare il sangue per adornarsene.

« Mostratelo a questo maestro. E' un buono stimatore di rubini. Ne vide di splendidissimi

TRASFORMAZIONE DELL'AQUILA DEGLI ASBURGO.

« E c'era, sopra tutto, la bellezza.

« La roccia carsica a picco, che sembra pavesata di giubbe leonine:

e gli alberi a ponente piantati nel sasso come aste di gonfaloni colorati dell'autunno coi colori di Fiume: col giallo, col violetto, con l'amaranto;

e il cielo che si precipita verso la terra con le sue coorti tumultuose per espugnare la nuvola della vostra battaglia;

e il Carnaro loricato che brilla come lo squame della corazza romana;

e l' inferno subitaneo dei lanciafiamme, i crateri che s'aprono, i roghi che crollano, i getti che scrosciano, il fumo fosco che si gonfia di vampa abbagliante come d'un respiro vulcanico;

nell'estate del 1917; ne vide di rocca vecchia.

« Questi sono di rocca nuova, ma senza paragone e senza prezzo.

Si dànno per nulla, e si dànno per il prezzo del mondo.

« Fiamme nere, questo ardito tutt'osso e nervo e animo ha il petto attraversato da quell' azzurro della prodezza per cui sembra rinnovellarsi nell' italiano eroico il mito di quel semidio che portava sul torace un frammento di cielo stellato.

« E nella sua schiera ci sono vecchi fanti che dalla trincea penosa tornarono agli scanni dell'orchestra; e certe volte, in una entrata di strumenti, si rammentano come il taglio della trincea sparisse al balzo della prima ondata d'assalto.

« Fiamme nere, volete voi offrire all'ardito del Montesanto e alla sua gente la medaglia di Ronchi, il bronzo di Ronchi, segno di fede e pegno di lotta?

« E' bella questa risposta squillante.

« I nuovi legionari promettono di portare la

« Gridate tre volte l'alalà!

« Il cielo del Montesanto s' inarca su Cantrida, e l'Italia eterna ci guarda .

*
* *

E l'Italia parlava anche, con voce suadente,

I FRANCOBOLLI DI FIUME NELLE FIGURAZIONI EROICHE E NEL SIGNIFICATO IDEALE DELLA LIBERAZIONE.
(Xilografie di Adolfo De Carolis).

medaglia di Ronchi in ogni luogo dove sieno radunati, sogno d'orgoglio e pegno di fraternità.

Una buona legione s'aggiunge alle nostre legioni: la legione orfica.

« Come nel salmo, magnificherà la buona causa con le trombe e con le corde, con i cimbali e con i timpani.

« Salutatela, fiamme nere di Nunziante, fiamme nere di Castelbarco, lupi di Randaccio!

« Agitate i gagliardetti!

nel programma del Concerto fissato per la sera.

Erano in esso confusi, oltre alla musica di Beethoven, Debussy e Wagner: di Antonio Vivaldi il Concerto in la minore per orchestra d'archi, trascritto da Sam Franko; di Leone Sinigaglia la Suite « Piemonte »; di Ottorino Respighi il Poema sinfonico « Fontane di Roma »; di Giuseppe Verdi la Sinfonia de « I Vespri Siciliani ». Così, nella superba bellezza dell' « Adagio » del Vivaldi, intimo e mesto nella sua

linea melodica, pieno di una misteriosa drammaticità nel suo basso ostinato, sembrava quasi di cogliere un riflesso della dolorosa vicenda di Fiume, e di udire — nel canto — la tenera voce di un'anima che sa soffrire in serenità, pensando alla sua buona causa, e — nel pesante interloquire degli strumenti gravi — l'instancabile minaccia di una forza avversa.

E nella « Suite » di Leone Sinigaglia tutta intessuta di canzoni piemontesi, ecco espandersi l'anima del nostro popolo con i suoi mille andamenti, ora sentimentali, ora burleschi; ecco apparire, tracciati da mano maestra, alcuni quadri di carattere popolare nostrano colti da un occhio che sa leggere nel poema della vita campestre e da un cuore che sa trovar belle rime per le sue « Georgiche ».

Il senso di poesia diffuso, specie nei tempi « Per boschi e per prati » e « In montibus sanctis », la rara e seducente sincerità dei mezzi di espressione, la bellezza e la varietà degli impasti istrumentali, la scapigliata allegria del « Carnevale », il carattere costante di piena e genuina italianità, dovevano commuovere profondamente — e commossero — gli italianissimi di Fiume. Si sentiva nell'aria l'odor delle nostre campagne, e l'orchestra richiamava talvolta il palpito delle brezze sui bei colli di Piemonte.

Roma Madre doveva esser rievocata dalle fantasiose e forti impressioni di Ottorino Respighi. Il potente richiamo del Tritone, e l'irrompere e lo scrosciare del getto d'acqua e la danza delle naiadi e il trascorrere solenne, sulle onde lucide di sole, del carro di Nettuno: espressioni musicali di largo respiro, grandiose talvolta, ben proporzionate sempre ai monumenti cui si sono ispirate, recanti veramente in sè qualche segno della grandezza di Roma, suscitarono anche esse, nei Fiumani, una commossa ammirazione; tutti ascoltavano intenti, e D'Annunzio, e molti con lui, fissavano con una espressione stranamente intensa — quasi di dolore — Toscanini, che all'indomani sarebbe partito dirigendosi, a tappe, verso Roma.

Pensavano forse:

Tu tamen i pro me, tu, cui licet, aspice Romam.

23 novembre 1920. *a. l.*

IL MAESTRO LEONE SINIGAGLIA.

Vol. XLVII N. 277

1918
EMPORIUM
RIVISTA · MENSILE
ILLUSTRATA · D'ARTE
LETTERATURA
SCIENZE · E · VARIETÀ
MARZO
DIREZIONE · AMMINISTRAZIONE
B E R G A M O
ISTITUTO · ITALIANO · D'ARTI · GRAFICHE

VOL. XLIX° N° 289

EMPORIVM

RIVISTA MENSILE ILLVSTRATA D'ARTE E DI COLTVRA

GENNAIO MCMXIX

DIREZIONE ED AMMINISTRAZIONE
BERGAMO · ISTITVTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE

VOL. XLIX.
N. 290
EMPORIVM
RIVISTA MENSILE ILLVSTRATA
D'ARTE E DI COLTVRA
FEBBRAIO
MCMXIX
DIREZIONE ED AMMINISTRAZIONE
BERGAMO
ISTITVTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE
ESTERO F.R 2,25

VT · MAIOR · SIT ·
SCIENTIÆ · DOCTRI-
NÆQVE · PROPAGO
918

VT· MAIOR· SIT·
SCIENTIÆ· DOCTRI=
NÆQVE· PROPAGO

VOL. XLIX°
N° 291
EMPORIVM
RIVISTA MENSILE ILLVSTRATA
D'ARTE E DI COLTVRA
MARZO
MCMXIX
DIREZIONE ED AMMINISTRAZIONE
BERGAMO · ISTITVTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE

VOL. XLIX°

N° 292

EMPORIVM

RIVISTA MENSILE ILLVSTRATA
D'ARTE E DI COLTVRA

APRILE · MCMXIX

PREZZO: ITALIA L.RE 2 ESTERO FR 2.25

VOL. XLIX°
N° 293
VICI
LEO
EMPORIUM
RIVISTA MENSILE ILLUSTRATA D'ARTE E DI COLTURA
MAGGIO · MCMXIX

EMPORIVM

RIVISTA MENSILE ILLVSTRATA D'ARTE E DI COLTVRA

GIVGNO MCMXIX

DIREZIONE ED AMMINISTRAZIONE BERGAMO

ISTITVTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE

A. ALBERTAZZI

LEO
VICI
LEO
VICI
VICI
LEO
VICI
LEO
LEO
DIREZIONE ED AMMINISTRAZIONE
BERGAMO
ISTITVTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE
LEO
VICI

VOL. L°. N°. 295

PREZZO IN ITALIA L.RE 2 ESTERO F.R 2.25

VOL. L° N° 296

PREZZO IN ITALIA L.RE 2 ESTERO F.R 2.25

VOL. LI°
N° 301
EMPO-
RIVM
RIVISTA MENSILE ILLVSTRATA
D'ARTE
E DI COLTVRA
GEN-
NAIO
MCMXX
DIREZIONE
E AMMINISTR.E
BERGAMO
ISTITVTO ITALIANO
D'ARTI GRAFICHE
PREZZO IN ITALIA L.RE 3.
ESTERO FR. 3.25

VOL. LI°
N° 302
FEBBRAIO MCMXX
EMPORIVM
RIVISTA MENSILE ILLVSTRATA D'ARTE E DI COLTVRA
DIREZIONE E AMMINISTRAZIONE BERGAMO ISTITVTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE
PREZZO IN ITALIA L.RE 3.
ESTERO FR. 3.25
A. CAROLI